19613

11 IUL. 2005

MUZICA

1

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ

1954

15816

SUMARUL:

		Pag.
Ne trebuie o critică și o autocritică principială	*D. Spătaru*	1
Intonații populare romînești în muzica lui George Enescu	*Z. Vancea*	5
Să studiem aprofundat moștenirea	*I. Cheldiș*	11
Despre unele probleme ale învățămîntului artistic popular	*Colectivul Școlii populare de Artă din Orașul Stalin*	15
NOI CREAȚII ROMINEȘTI		
„Quartetul" de Zeno Vancea	*I. Dumitrescu*	17
„Rapsodia" pentru pian și orchestră de N. Kirculescu	*J. V. Pandelescu*	23
DIN TRECUTUL MUZICII NOASTRE		
Inceputurile concertelor simfonice la București	*M. A. Musicescu*	27
150 ani dela nașterea lui Berlioz	*A. Tudor*	30
PLANURI DE CREAȚIE		
La ce lucrează unii din muzicienii noștri	* * *	35
VIAȚA MUZICALĂ		
Concertele oaspeților bulgari	* * *	36
George Halmoș interpretînd pe Beethoven	*A. Hoffman*	36
Concertele corului Filarmonicii de Stat din București	*I. Vicol*	38
Concerte comemorative (Berlioz-Schubert)	*V. Ccristian*	39
Concertul Quartetului Tineretului	*A. A. Sarvaș*	41
Deschiderea stagiunii Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.	* * *	42
Aniversarea nașterii lui George Stephănescu la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.	* * *	42
Viața muzicală la Cluj	*M. Mihăescu*	43
Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici.	* * *	44
Poșta redacției	* * *	44
Pe urmele materialelor publicate	* * *	44
Calendar muzical	* * *	45
Note și informații		
RECENZIE		
Nr. 9—10/1953 ale revistei Sovetskaia Muzîca	* * *	47

SUPLIMENT:

V. TOMESCU — *Un înaintaș al muzicii noastre: GEORGE STEPHĂNESCU*
16 pagini, lei 1.—

CAIET DE CORURI
40 pagini, lei 5.—

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Nr. 1 — Anul IV — Ianuarie 1954

APARE LUNAR

Ne trebuie o critică şi o autocritică principială

de D. SPĂTARU

Viaţa noastră muzicală a luat un avînt nemaiîntîlnit. Atît în domeniul creaţiei cît şi al interpretării, succesele înregistrate îndeosebi în a doua jumătate a anului trecut, — unele din ele consacrate în concursurile internaţionale ale Festivalului Mondial al Tineretului dela Bucureşti — au însemnat pentru noi toţi un prilej de bucurie şi de adîncă mîndrie patriotică.

Multilateralitatea manifestărilor muzicale — concerte, spectacole, audiţii, cenacle, emisiuni radiofonice — este caracterizată în primul rînd prin valorificarea pe un plan larg a talentelor din rîndul compozitorilor şi al interpreţilor. În al doilea rînd, aceste manifestări sunt urmărite cu un interes crescînd de un public tot mai numeros, format de iubitorii de muzică din rîndurile oamenilor muncii.

Pe măsură ce ritmul vieţii muzicale devine mai viu şi mai bogat, cresc şi exigenţele maselor de ascultători, se înmulţesc şi posibilităţile lor de comparaţie şi de apreciere. În aceeaşi măsură însă, este firesc să se nască o serie întreagă de probleme legate tocmai de multitudinea fenomenelor artistice muzicale, de planurile şi modurile diferite în care se afirmă arta compozitorilor şi a interpreţilor, de gradul mai mare sau mai mic în care arta lor corespunde simţirii şi gîndurilor înaintate ale publicului nou, de măsura accesibilităţii, de măestria realizării ş.a.m.d.

Apare deci dela sine ca imperios necesar afirmarea de opinii autorizate care să creeze, într'un ascuţit spirit critic şi autocritic, un curent larg de discuţii creatoare, menite să lămurească problemele cele mai arzătoare ale muzicii noastre noi.

Nerezolvarea unor asemenea probleme este de natură să creeze confuzii în mintea ascultătorilor şi, în acelaş timp, să constitue o frînă în dezvoltarea mai departe a artiştilor. Aceasta impune cu atît mai mult ca bogata activitate muzicală ce se desfăşoară actualmente în ţara noastră, să fie analizată şi explicată pe larg cu multă competenţă.

Dacă vom arunca însă o privire cuprinzătoare asupra ansamblului de fenomene ce se manifestă în viaţa noastră muzicală, vom fi siliţi să constatăm cît de puţin loc ocupă această armă preţioasă a criticii şi autocriticii în activitatea muzicienilor noştri. În acelaşi timp, se va impune dela sine constatarea că muzicologia şi critica noastră au rămas cu mult în urma creaţiei şi a interpretării; ori tocmai acestea sunt sectoarele în care trebuie să se urmărească cu deosebire îndrumarea compozitorilor şi a interpreţilor în spiritul ideologiei şi esteticii marxist-leniniste, pe calea metodei realismului socialist în artă, pentru o exigenţă mereu sporită în ceeace priveşte pregătirea lor, pentru o măestrie la un nivel cît mai înalt.

Care sunt aspectele actuale ale muzicologiei romîneşti?

Se lucrează izolat şi neplanificat. Nu există o coordonare a muncii muzicologilor, în cadrul Secţiei de Critică şi Muzicologie a Uniunii Compozitorilor. Nu se poartă dezbateri în acest domeniu şi deci nu se poate vorbi de ciocniri de idei, de discuţii contradictorii, care să genereze un început de limpezire a vreuneia din problemele ce se cer frămîntate de Secţie. Critica şi autocritica lipsesc din acest sector, fiindcă nici lucrări mari n'au apărut care să le prilejuiască şi nici în presă nu s'au dus asemenea discuţii.

Nu s'a încercat încă pînă acum nici măcar un început de clarificare într'o serie de probleme importante, cum sunt, de pildă, problema modurilor noastre populare şi cea a armonizării cîntecului nostru popular, a căror rezolvare ar reprezenta un rezultat plin de învăţăminte pentru compozitorii noştri.

Poate că există lucrări bune de estetică, de istoria muzicii sau de folclor, dar noi nu le cunoaştem fiindcă n'au fost publicate. Necunoaşterea lor nu poate fi însă imputată numai editurilor, care n'au ştiut să planifice şi să realizeze publicarea lor, ci şi faptului că sunt ţinute în sertare în loc să fie supuse unor dezbateri publice care să ajute la îmbunătăţirea lor, aşa cum se face şi cu lucrările muzicale care sunt

audiate în cenacle înainte de a fi prezentate pe estrada de concert.

In decembrie trecut s'a instituit la Uniunea Compozitorilor un juriu care avea sarcina să selecţioneze şi să acorde prime de merit unor lucrări de critică şi de muzicologie. Constatările juriului au dus la concluzii puţin satisfăcătoare în ceeace priveşte lucrările de muzicologie, din care cele mai multe au fost găsite cu mari slăbiciuni, cu un scăzut nivel ştiinţific, avînd un caracter mai mult informativ, obiectivist, elementul de sinteză lipsind cu totul. Este drept să arătăm că nu toţi muzicologii cunoscuţi şi-au depus lucrările spre a fi cercetate de juriu.

Dacă aceasta este situaţia în domeniul muzicologici, este cazul să subliniem cu tărie faptul că altfel ar fi stat lucrurile dacă s'ar fi încurajat şi organizat schimbul de păreri între muzicologi, dacă li s'ar fi dat prilejul să discute critic şi autocritic lucrările lor. Aceasta nu s'a putut realiza însă, fiindcă problema nu a frămîntat îndeajuns conducerea Uniunii Compozitorilor şi îndeosebi Biroul Secţiei de Critică şi Muzicologie.

Trecînd la aspectele actuale ale criticii muzicale, trebuie să spunem dela început că o bună parte din cronicile apărute în presă se prezintă la un nivel foarte scăzut. In general, presa muzicală este reprezentată la noi prin manifestări sporadice, de cele mai multe ori legate de anumite date importante în viaţa ţării noastre, de comemorări sau de vizite ale unor artişti de peste hotare. Sarcina popularizării prin articole bine documentate a lucrărilor romîneşti cuate în primă audiţie nu este realizată decît într'o măsură neînsemnată. Rareori se întîmplă să întîlnim analize mai adînci ale unor piese noi sau cu privire la interpretare. De cele mai multe ori analizele sunt tehniciste iar cronicile se limitează la date informative care joacă un rol educativ minor, mai curînd statistic, de serviciu. Ele abundă în formule şablon de apreciere, sunt superficiale şi au un caracter impresionist, de cronică de diletant, care nu poate spune mai mult decît că o piesă muzicală i-a plăcut sau nu i-a plăcut, dar nu şi dece. In unele cazuri critica este voit reţinută şi chiar evitată, vădind familiarismul care mai domneşte între unii critici pe de o parte şi unii compozitori şi interpreţi pe de altă parte. Alteori se face o critică fără a o fundamenta cu constatări şi argumente concrete, fapt care nu poate decît să dăuneze artistului respectiv şi să-i zdruncine încrederea pe viitor în competenţa şi obiectivitatea cronicarului. In general se observă că criticii evită să abordeze problemele mai importante ale creaţiei şi interpretării. Acestea sunt de altfel şi concluziile la care a ajuns juriul pomenit mai sus atunci cînd a avut să cerceteze activitatea în presă a unora din criticii noştri muzicali.

Iată dar cum se prezintă situaţia în acest sector, în care lipsa de adîncire a problemelor, caracterul superficial, de serviciu, al materialelor, nu are nicio contingenţă cu munca ştiinţifică menită să-i ajute pe artişti şi să lămurească opinia publică. Lipsa de pregătire sau celelalte cauze arătate mai sus, sunt factori care ar putea fi evitaţi sau înlăturaţi treptat, dacă s'ar duce în sînul Uniunii Compozitorilor o luptă serioasă pentru ridicarea ideologică şi profesională a criticilor. Totodată, presa muzicală ar putea fi mult îmbunătăţită dacă s'ar ajunge la antrenarea în această activitate a celor mai valoroşi compozitori şi interpreţi ai noştri.

Din păcate, cei chemaţi să scrie, cei ce au competenţa să emită păreri serioase şi bine documentate, nu scriu, fie că sunt prea ocupaţi, după cum declară în majoritatea cazurilor, fie că nu vor să scrie. Ei nu înţeleg că atunci cînd intervin cu competenţă şi cu hotărîre pe tărîmul criticii muzicale, contribuie la clarificarea unor probleme importante pentru muzica noastră, la împingerea ei înainte pe drumul progresului. Ei nu înţeleg acest lucru, fiindcă, întocmai ca şi unii critici de profesie, nu-şi judecă atitudinea de pe o poziţie autocritică, nu văd că ajutorul pe care-l dau altora este, în ultimă instanţă, un ajutor de care beneficiază şi ei.

Unii compozitori, pe care-i frămîntă anumite probleme privind viaţa noastră muzicală, acceptă cîteodată să scrie materiale destinate publicării în presă. Adesea însă ei nu ştiu să găsească cele mai bune mijloace pentru a le da la timp, provocînd perturbări şi uneori chiar întîrzieri în apariţia publicaţiei respective. Alteori lucrurile se petrec mult mai simplu. Compozitorul care a acceptat să scrie, comunică cu o zi sau două înaintea termenului fixat pentru predarea materialului, că nu l-a scris şi nici nu-l mai scrie. Acestea sunt numai o parte din greutăţile pe care le întîmpină,de pildă, revista „MUZICA" în munca de atragere de noi colaboratori din rîndul compozitorilor.

In critică există şi un alt aspect care se cere subliniat: teama de a supăra pe cel criticat, poziţie fundamental greşită şi nesănătoasă, care este determinată în primul rînd de nivelul ideologic scăzut al criticului. Faptul că, în realitate, există la noi compozitori şi interpreţi care se supără în asemenea cazuri, chiar dacă critica ce li se aduce este justă, nu trebue să-l abată pe critic dela îndeplinirea sarcinilor sale.

Aceî ce se supără pe critică nu văd problema decît prin prisma îngustă a orgoliului lor personal, fără să ţină seamă de faptul că, în felul acesta, îşi frînează propria lor dezvoltare, care trebuie să se integreze în mod firesc în procesul de dezvoltare al întregii noastre arte muzicale. Aceeaşi lipsă de judecare autocritică a atitudinii proprii despre care am mai vorbit, o atrage după sine respingerea criticii juste şi deci împiedică schimbul liber de opinii, care este creator ori de cîte ori este pus în

slujba unor idei înaintate. S'a întîmplat ca redacţia revistei „MUZICA" să primească comunicări telefonice din partea unor artişti de vază care deşi criticaţi în mod cinstit şi obiectiv, au găsit cu cale să-şi manifeste „indignarea", aplicînd autorilor respectivi epitete inadmisibile. Fapt e că, dacă cei criticaţi ar fi luat lucrurile în serios şi nu de pe un piedestal pe care nu au dreptul să stea decît dacă corespund întru totul menirii lor de artişti în slujba poporului, ar fi găsit că e mult mai just şi mai folositor să stea de vorbă cu autorul cronicii şi să lămurească lucrurile, fie convingîndu-l că-i greşit, fie convingîndu-se că a avut dreptate. In acest din urmă caz, artistul nu are decît să-i mulţumească şi să înveţe din critica justă.

Atmosfera de menajare, tendinţa de a nu supăra, sunt aspecte care se văd şi în discuţiile ce au loc pe marginea audiţiilor dela Uniunea Compozitorilor.

Este adevărat că ceeace s'a făcut la Uniunea Compozitorilor începînd din luna octombrie a anului trecut, îndeosebi cu privire la audiţii şi la cursurile de pregătire profesională, a avut darul să dea un impuls de viaţă nouă activităţii Uniunii. In felul acesta s'a ajuns la strîngerea legăturilor între membrii ei, la o mai adîncă cunoaştere reciprocă, la întărirea convingerii că activitatea fiecăruia are cu atît mai mulţi sorţi de izbîndă cu cît va exista o mai strînsă colaborare, o mai atentă şi mai bine orientată organizare a muncii tuturora.

Cu toate acestea, nu se poate spune că cele făcute pînă acum au depăşit cu mult limitele unor preocupări formale ale conducerii Uniunii Compozitorilor. Cel puţin în ceeace priveşte audiţiile nu s'a simţit prezenţa unui fir coordonator, a unei atitudini clare şi ferme care să reprezinte rodul frămîntărilor colectivului de conducere, iar neparticiparea efectivă a majorităţii membrilor săi a lipsit dezbaterile de acea forţă conducătoare care să le imprime un caracter dinamic şi combativ într'un ascuţit spirit critic şi autocritic, ridicîndu-le la un înalt nivel ideologic şi profesional. De aceea şi rezultatele nu au fost întotdeauna satisfăcătoare.

In cele cîteva audiţii care au avut loc în noembrie şi decembrie trecut, s'au spus de multe ori lucruri interesante, valabile şi utile pentru autori ca şi pentru ceilalţi ascultători. Totuşi unii compozitori experimentaţi prezenţi nu au participat sau nu au adus o contribuţie substanţială la discuţii. Pe de altă parte, a reieşit tendinţa de a limita dezbaterile la piesele prezentate şi nicidecum de a cuprinde elementele de bază ale problemelor generale ale creaţiei, de a urmări lămurirea lor pe un plan mai vast din care să poată desprinde învăţăminte toţi compozitorii. Cu alte cuvinte, nivelul discuţiilor nu s'a ridicat pînă la acel proces de generalizare care să reprezinte cu adevărat cristalizarea unor principii conducătoare, menite să ajute la realizarea unui pas înainte în creaţia noastră. Astfel la audiţia de muzică uşoară şi la cea de cîntece ostăşeşti, s'au făcut multe observaţii cu privire la textele poetice, la nepotrivirile dintre text şi muzică, la faptul că unele melodii au un caracter şablonard, de serie, la o mulţime de amănunte care tindeau să scoată în evidenţă fie frumuseţea unui cîntec, fie nereuşita altuia, dar mult prea puţin s'a vorbit despre tematica acestor cîntece, despre trăsăturile specifice pe care trebuie să le întrunească melodiile destinate ostaşilor sau cele de muzică uşoară, despre locul pe care-l ocupă în viaţa maselor, despre măestria de care trebuie să dea dovadă compozitorii în concentrarea imaginilor în lucrări de proporţiile reduse ale cîntecelor şi romanţelor ş.a.m.d.

Cam acelaşi lucru se poate spune despre audiţiile de muzică de cameră şi despre aceea în care a fost prezentat oratoriul „Petroşani" de Lucian Teodosiu. Nu s'au atins în general probleme de conţinut, nu s'au abordat decît fugitiv problemele tematicii şi ale cerinţelor de construcţie determinate de conţinutul respectiv, nu s'a vorbit despre căile democratizării muzicii de cameră sau despre problemele specifice ale oratoriului, ca o formă monumentală care trebuie să întrunească elementele unui gen de tranziţie spre creaţia de operă şi altele.

Intr'un cuvînt, în aceste audiţii, totul s'a petrecut prea liniştit şi fără frămîntare faţa de lipsurile existente, ca şi cum nu ar fi fost vorba de dezvoltarea muzicii noastre pe care vrem să o ridicăm cu toţii spre culmi cît mai înalte. Din păcate, a lipsit expunerea sintetică a unui punct de vedere al conducerii Uniunii, care să constituie o îndrumare şi în acelaşi timp un exemplu de felul în care trebuiesc tratate problemele muzicii noastre.

Care sunt cauzele rămînerii în urmă a criticii şi muzicologiei noastre?

Fără îndoială, lipsa unei juste orientări ideologice, lipsa unei atitudini de răspundere faţă de sarcinile ce le stau în faţă, sarcini pe care compozitorii şi interpreţii le aşteaptă împlinite pentru progresul lor, pentru mersul înainte al muzicii noastre.

Conducerea Uniunii Compozitorilor nu s'a preocupat îndeajuns de această latură importantă a vieţii muzicale şi nu a acordat atenţia cuvenită Secţiei de Critică şi Muzicologie. Nu a existat pînă nu de mult o preocupare pentru pregătirea ideologică, politică şi profesională a unor cadre de critici şi muzicologi. Mai figurează încă numeroşi membri ai secţiei care nu-şi justifică calitatea cu nicio activitate sau aproape cu niciuna.

Biroul Secţiei nu s'a străduit să imprime activităţii criticilor şi muzicologilor impulsul creator al criticii şi autocriticii. El însuşi nu a dat exemplu în această privinţă.

Planul de muncă a rămas în faza formelor birocratice, a unei hîrtii încuiate în sertar,

care nu trebuie nici cunoscută, nici discutată.

Față de activitatea redusă a unora din membrii Secției, nu s'a luat nicio măsură concretă de lămurire, de antrenare a lor în muncă, și nici de atragere a compozitorilor și a soliștilor în discutarea problemelor Secției.

Lipsa de organizare și planificare a muncii din cadrul Secției se răsfrînge asupra comportării membrilor față de manifestările vieții muzicale, față de sarcinile ce le revin în domeniul muzicologiei, în domeniul aplicării practice a principiilor esteticii marxist-leniniste la creația compozitorilor noștri.

Compozitorii și interpreții au nevoie de ajutorul criticii și autocriticii pentru progresul artei lor. Critica cinstită, principială, combativă, făcută cu dragoste pentru muzica noastră nouă și pentru reprezentanții ei, constituie o condiție esențială a succeselor viitoare ale artei muzicale romînești.

In același timp, fiecare compozitor și interpret trebuie să fie și un critic participant activ la dezbaterile din cenacle și chiar prezent în presă. Dar pentru aceasta, el trebuie să ia parte la manifestările vieții muzicale, să le urmărească și să le studieze cu atenție, să vadă în ele un vast cîmp de cercetare, din care să desprindă pe de o parte ceeace este valabil, demn de a fi însușit și dezvoltat, iar pe de altă parte, ceeace este străin de muzica noastră, rupt de viața poporului nostru și trebuie stîrpit. Pentru aceasta trebuie să nu mai întîlnim compozitori care vin la concerte numai cînd li se execută lucrările sau care declară că preferă să le asculte la radio, deși majoritatea lor nu sunt transmise. Deasemenea ar trebui ca pe viitor să vină la cenaclele de muzică ușoară, de pildă și compozitorii de muzică simfonică și de cameră, și invers, compozitorii de muzică ușoară la cenaclele de muzică simfonică și de cameră. Tot astfel, este cazul ca unii fruntași ai muzicii să înceapă să frecventeze aceste cenacle, față de care absența lor totală apare ca o atitudine de dispreț.

★

Insăși marea bogăție și varietate a manifestărilor muzicale cere o critică atentă și permanentă. Mai dăinue încă o serie de lipsuri care trebuiesc înlăturate neîntîrziat, lipsuri care privesc repertoriul, pregătirea concertelor, programarea lor de preferință în București, modul în care se selecționează piesele în primă audiție, programarea dirijorilor și a soliștilor într'un plan cuprinzător pe întreaga țară și ținîndu-se seama de elementele valoroase și verificate din provincie, deficiențele de interpretare datorită unor greșeli de organizare ș.a.m.d.

Nu se poate vorbi astăzi de un activ puternic de critici muzicali în presa noastră, dar nu este mai puțin adevărat că din rîndurile tineretului se ridică în acest domeniu o seamă de elemente promițătoare pe care muzicienii noștri mai vîrstnici au datoria să le încurajeze, să le ajute efectiv în procesul lor de formare. Pregătirea pentru viitor a criticilor noștri, calificarea lor profesională trebuie să constituie un obiect de preocupare pentru Ministerul Culturii ca și pentru Uniunea Compozitorilor. In acest sens, creearea unor catedre speciale în cadrul școlilor de muzică ar putea reprezenta una din soluțiile acestei probleme.

Pe de altă parte, compozitorii și interpreții trebuiesc antrenați în activitatea critică de presă sau la dezbaterile din cadrul cenaclelor. Trebuiesc mobilizate toate forțele capabile să aducă o contribuție serioasă la îmbunătățirea criticii muzicale, la educarea artiștilor în spiritul vremurilor noi, la dezvoltarea necontenită a luptei de opinii în spirit critic și autocritic, la formarea unei conștiințe noi, adînc pătrunsă de frumusețea idealurilor înaintate ale clasei muncitoare.

Ne trebuie o critică muzicală competentă, științifică, însuflețită de un adînc patriotism care să urmărească necontenit și cu mult discernămînt dezvoltarea vieții noastre muzicale și care să constituie în același timp un ajutor permanent pentru artiști și un îndreptar demn de încredere pentru tot mai numeroșii amatori de muzică din țara noastră.

Prin reorganizarea revistei „MUZICA", prin planificarea apariției lunare, colectivul redacțional și-a propus să publice în paginile ei în primul rînd materiale care să țină pasul cu actualitatea vieții noastre muzicale. Continuînd publicarea cu regularitate a studiilor din muzicologia sovietică, revista va contribui ca și pînă acum la îndrumarea ideologică a activiștilor pe tărîmul muzical. Alături de studiile de estetică privind direct aplicarea principiilor teoretice la practica vieții noastre muzicale, o importanță deosebită va fi acordată analizelor muzicale, lucrărilor de istorie a muzicii romînești și de folclor precum și celor privitoare la problemele mișcării muzicale de amatori.

Revista „MUZICA" a stabilit un plan de colaborare cu Secția de Muzică a Institutului de Istoria Artei al Academiei RPR și cu Institutul de Folclor, și mai așteaptă încă răspunsul la repetata propunere de mult făcută Direcției Conservatorului „Ciprian Porumbescu" de a colabora cu consiliul științific al acestei instituții.

Prețioasa contribuție pe care o pot aduce compozitorii, interpreții, criticii și muzicologii la generalizarea succeselor muzicii romînești și la asigurarea progresului ei în viitor, trebuie să-i determine să-și spună cuvîntul în toate problemele legate de ea.

Revista „MUZICA" le cere această contribuție, deschizîndu-le larg paginile în scopul de a creea acea luptă liberă de opinii, principială și combativă, care să devină pîrghia și chezășia mersului înainte al muzicii noastre.

Intonaţii populare romîneşti în muzica lui George Enescu

de ZENO VANCEA

Creaţia lui George Enescu reprezintă o piatră de hotar în istoria culturii noastre muzicale. Pentru prima dată în cursul dezvoltării muzicii noastre profesionale apare la acest eminent muzician îmbinarea unei excepţionale potenţe creatoare, cu o desăvîrşită stăpînire a meşteşugului componistic în aşa fel încît, bazat pe experienţa predecesorilor, compozitorul valorifică pe cea mai înaltă treaptă artistică, tezaurul muzicii noastre naţionale.

După acumularea cantitativă pe care o reprezintă opera muzicală a antecesorilor, creaţia lui George Enescu constituie saltul calitativ.

Opera muzicală a lui Enescu, ca mai întotdeauna creaţiile de vaste proporţii şi de mare adîncime, priveşte atît în trecut cît şi în viitor. Ea este în acelaşi timp sinteza tuturor eforturilor înaintaşilor şi o bază de largi perspective pentru creaţia muzicală romînească viitoare.

Fără a mai analiza tendinţele şi aportul fiecărui compozitor, sau a generaţiilor de compozitori romîni din trecut, se poate afirma că aspiraţiile oricăruia dintre ei îşi găsesc realizarea, în forma cea mai artistică, în creaţia lui Enescu. Eforturile depuse de către Flechtenmacher, Caudella, Mureşanu şi Ştephănescu, pentru a creea o muzică simfonică şi dramatică în spirit naţional îşi găsesc o realizare de înaltă perfecţiune în lucrările simfonice şi în opera *Oedip* a lui Enescu.

In privinţa aceasta însuşi debutul lui Enescu are o deosebită semnificaţie: *Poema romînă* (compusă în anul 1897, cînd compozitorul avea numai 16 ani) reprezintă o continuare pe plan superior a lucrărilor orchestrale ale lui Caudella. Tînărul compozitor care stă ani de zile departe de ţară — întîi la Viena, apoi la Paris — deşi nu aude muzică romînească decît în rarele vacanţe petrecute cu părinţii la Dorohoi, deşi primeşte o educaţie profesională dela maeştrii străini care mai mult îl îndepărtează decît îl apropie de muzica naţională, compune totuşi prima sa lucrare pe melodii populare. Sursele de inspiraţie sunt aceleaşi ca şi ale primului său maestru Caudella — muzica populară lăutărească. Dar în timp ce profesorul este copleşit de problemele ce se pun pentru folosirea cu măestrie a substanţei muzicale a cîntecului popular, elevul găseşte soluţii definitive.

Armonia, polifonia, dezvoltarea tematică a melodiilor, învestmîntarea lor orchestrală, constituie rezultate care de aci înainte reprezintă cuceriri definitive pentru creaţia muzicală romînească.

In cîteva lucrări care urmează (*Sonata în re pentru vioară şi pian*, opus 2, *Suita pentru pian în stil vechi*, opus 3, *trei cîntece* pe texte de Lemaitre şi Prudhome, opus 4 şi *Variaţii pe o temă originală pentru două piane*, opus 5), tînărul compozitor îşi clarifică poziţia faţă de moştenirea clasică; în mod firesc însuşirea acestei experienţe trebuia să constituie un tribut datorat marilor maeştri ai muzicii universale.

Dar în *Sonata a II-a pentru vioară şi pian*, în fa, după ce procesul de asimilare a experienţei clasice se încheie, întărind propria sa personalitate creatoare, cîntecele plaiurilor natale îşi revendică drepturile. De astă dată cîntecul apare nu în forma unui material tematic luat din folclor, ci trecut prin retorta propriei individualităţi; topită în focul personalităţii creatoare, esenţa populară capătă o formă nouă, personală.

Suitele I-a şi a II-a pentru orchestră sunt noi trepte în ascensiunea continuă a genialului compozitor.

Stăpîn deplin pe meşteşugul componistic clasic, mînuind cu o egală virtuozitate atît scriitura polifonică, cît şi concretizarea într'o formă arhitecturală desăvîrşită a conţinutului expresiv, substanţa melodică cu rădăcini adînci în solul natal străbate mereu prin forma dansurilor şi ariilor vechi franceze din aceste două suite.

In cele două rapsodii pentru orchestră, legătura organică a compozitorului cu muzica populară capătă o nouă şi strălucită confirmare. Ele sunt punctul culminant de pînă acum în muzica romînească, al tratării simfonice a cîntecului popular lăutăresc, sublimarea de către cea mai mare personalitate muzicală romînească a creaţiei anonime a barzilor populari.

Influenţa melosului popular străbate mereu paginile lucrărilor turnate în tiparele clasice, dela un capăt la altul, cînd direct, cînd indirect, întărindu-le cu licoarea cristalină a izvorului muzicii populare.

Acest lucru se vădeşte în părţile lirice ale acestor lucrări, în *Simfonia I-a* (în mi bemol), mai ales în partea lentă (Adagio) şi în special în *Suita I-a pentru orchestră*. Ideea şi curajul realizării unei părţi întregi a unei lucrări simfonice, a Preludiului Suitei, într'o singură voce, renunţînd la toate cuceririle de pînă acum ale armoniei, polifoniei şi orchestraţiei, nu le putea avea decît un compozitor care se îmbibase de substanţa melodică pe cît de simplă pe atît de expresivă a cîntecului popular romînesc (care de veacuri trăia în gura poporului în forma sa monodică, adică fără învestmîntarea armonică). Intregul Preludiu, cu toată extensiunea sa, este în fond o singură linie melodică, unică prin lărgimea suflului ei melodic în toată literatura muzicală universală: principiul melodic al doinei, potenţat la maximum, ridicat la un nou principiu simfonic. Deşi nu are nicio singură măsură care nu ar putea figura într'unul sau altul din cîntecele noastre populare, nu există de fapt niciun citat din muzica populară şi în totalitatea ei, această minunată melodie reprezintă ceva cu totul nou, personal, aparţinînd exclusiv compozitorului.

Dacă intonaţiile populare devin atît de uşor sesizabile prin caracterul monodic al Preludiului, ele nu sunt mai puţin prezente în celelalte părţi ale suitei: Menuet lent, Interludiu şi Final, cu toată forma lor complexă, realizate cu întregul aparat armonic şi polifonic al compozitorului.

Nu este cazul să afirmăm că în aceeaşi formă subjacentă intonaţiile populare s'ar prezenta chiar şi în lucrări, care prin stilul lor personal, prin factura lor alambicată, fac ca aceasta să fie mai puţin sesizabilă la primul contact.

Opera *Oedip* care poartă ca număr de op cifra 23 (rezultatul unei munci de peste 17 ani) este un izvor nesecat pentru cel ce vrea să cunoască rolul intonaţiilor populare în opera lui George Enescu. Ambianţa mitologică a acestei drame muzicale este cît se poate de prielnică pentru exprimarea conţinutului ei prin muzică, cu ajutorul unor melodii care prin specificul lor arhaic, prin structura lor modală, prin caracterul lor monodic, au o deosebită forţă de evocare.

Din păcate, de astădată intonațiile populare au fost puse în serviciul exprimării unui fond mistic. Totuși, lucrarea, reprezintă o indicație prețioasă pentru compozitorii noștri de a folosi intonațiile populare chiar într'o operă al cărei subiect nu este luat din viața poporului nostru. Ceeace trebuie să constituie în această operă un model pentru compozitori este multilateralitatea folosirii intonațiilor populare în diverse momente dramatice foarte deosebite în ceeace privește caracterul lor.

Atît *Sonata pentru vioară și pian* (Nr. 3) în la, *Sonata pentru pian* (Nr. 3) în do, ca și ultima lucrare a maestrului cunoscută la noi, *Amintiri din copilărie* pentru vioară și pian, opus 28, sunt străbătute dela prima pînă la ultima lor măsură de intonațiile populare.

Dată fiind autenticitatea cu care Enescu inventa temele sale proprii în spiritul specificului nostru popular, în lipsă de alte indicații, este foarte greu de stabilit care anume dintre temele din *Sonata pentru vioară în la* (Nr. 3) sunt proprii și care sunt împrumuturi din tezaurul melodic popular. Sonata pentru vioară nu arată numai o schimbare a stilului marelui compozitor, dar și o schimbare a metodelor de valorificare creatoare a melodiei populare față de stilul Poemei și rapsodiilor, o potențare la maximum a procesului de folosire a acestei substanțe în forme muzicale de complexitatea formei sonată. Dacă *Poema romînă* și cele două Rapsodii constituie la noi realizarea cea mai desăvîrșită a formei libere fanteziste, a rapsodiei cu o gradație dinamică mai mult pe plan sonor decît pe planul unei tensiuni dramatice ce ar rezulta din contrastul tematic, din confruntarea, opoziția, și apoi sinteza finală a ideilor principale, *Sonata pentru vioară* reprezintă în schimb tocmai realizarea unei forme muzicale organic crescute din caracterul dialectic al confruntării temelor ce stau la baza ei.

In timp ce în Poemă și în cele două rapsodii predomină caracterul diatonic al structurii melodice, în sonată autorul este atras de domeniul cromaticului, atît de bogat reprezentat și el în muzica noastră populară lăutărească. Acesta nu este rezultatul unei simple curiozități, a unei dorințe de a face un experiment artistic cu un material muzical nou; alegerea acestui material a fost determinată de necesitatea exprimării unui anumit conținut.

Primele două părți au un fond expresiv nostalgic, melancolic, atît de caracteristic doinelor noastre populare, în timp ce finalul are exuberanța dansurilor populare.

Spre deosebire de caracterul eminamente romantic al Sonatei pentru vioară, *Sonata pentru pian* are o ținută mai mult clasicizantă, o sobrietate a mijloacelor expresive și doar în afară de visătorul Andante, prima și ultima parte au caracter de grație, voioșie. Materialul din *Suita sătească* pentru orchestră nefiind în țară, nu a putut fi supus unei analize. Dar după cum se poate deduce din titlu, zugrăvirea satului natal nu putea fi realizată desigur, decît numai prin intonații populare.

In sfîrșit în *Amintirile din copilărie*, marele nostru compozitor, ajuns de mult în culmea forțelor creatoare, face o oprire retrospectivă, o recapitulare a întregului său drum creator prin evocarea amintirilor din copilărie. Scrisă în forma unei fantezii de mari proporții, lucrarea este subdivizată în părți mai mici dintre care fiecare reprezintă o imagine din viața satului, trăind încă vie în amintirea compozitorului. Ca un simbol al bazei creatoare a muzicii lui Enescu, prima imagine este aceea a lăutarului dela țară. Murmurul rîulețului ce străbate satul, „pasărea din colivie", „luna care străbate prin geam", „vîntul care suflă în sobă", „furtuna în noapte", nu sunt onomatopee muzicale, sau imagini de factură impresionistă, ci adevărate mici drame sufletești; titlurile nu indică decît cauzele exterioare care au provocat stările sufletești zugrăvite. Avînd proporțiile unui adevărat poem simfonic, această minunată, monumentală și totuși atît de gingașă compoziție, este în mod magistral realizată numai cu ajutorul viorii și al pianului.

Este deosebit de semnificativ că această lucrare este dedicată memoriei lui Caudella, acela care a îndrumat primii pași ai lui Enescu.

In creația lui George Enescu, elementul popular apare sub trei aspecte:

a) citate directe din folclor (elementul tematic este împrumutat din muzica populară și dezvoltarea melodică se face în spiritul muzicii populare).

b) temele sunt inventate în spiritul muzicii populare, sub formă de imitație a muzicii populare.

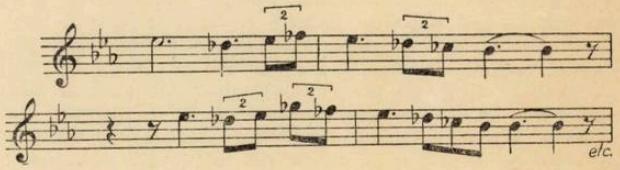
c) temele și întreaga lor dezvoltare au un caracter personal, fiind însă impregnate de intonații ale muzicii populare mai mult sau mai puțin sesizabile.

Din categoria a) fac parte următoarele lucrări: finalul din *Poema romînă*, *rapsodiile* I-a și a II-a în la și re, anumite părți din *Sonata a III-a pentru vioară și pian*.

Din categoria b) fac parte: Introducerea și primele două părți din *Poema romînă* precum și *Amintiri din copilărie*.

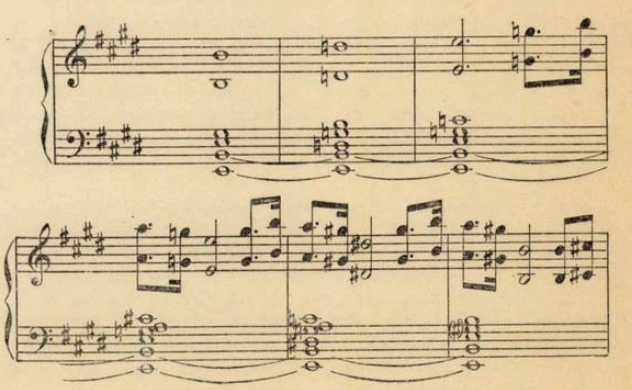
Din categoria c) fac parte (în ordinea în care aceste intonații sunt evidente mai mult sau mai puțin dar totdeauna prezente): *Sonata în re pentru pian*, celelalte părți din *Suita I-a* și *Suita II-a* în întregime, Adagio din *Simfonia I-a*, Adagio din *Sonata a II-a* de vioară, opera *Oedip*, precum și toate celelalte lucrări ale lui Enescu, într'o formă mai mult sau mai puțin manifestă.

Deosebit de semnificativă pentru întreaga orientare creatoare a lui Enescu este partea I-a a Poemei; la o vîrstă atît de fragedă încă, abia la începutul carierei sale, avînd la îndemînă doar încercările de acest fel ale cîtorva înaintași (în primul rînd Caudella) el știe să extragă din substanța melodiei populare, elementele cele mai caracteristice pentru a inventa teme proprii puse în serviciul exprimării unui anumit conținut. Așa de exemplu în primul tablou din partea I-a a *Poemei romîne* sunt redate o seară de vară în ajunul unei sărbători și cîntecul preoților care se aude de departe prin larma făcută de poporul adunat.

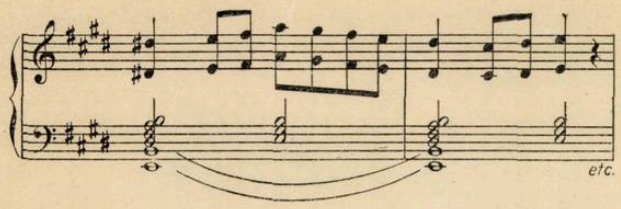


Tabloul următor din această primă parte a poemei sugerează liniștea nopții, cîntecul păstorilor.

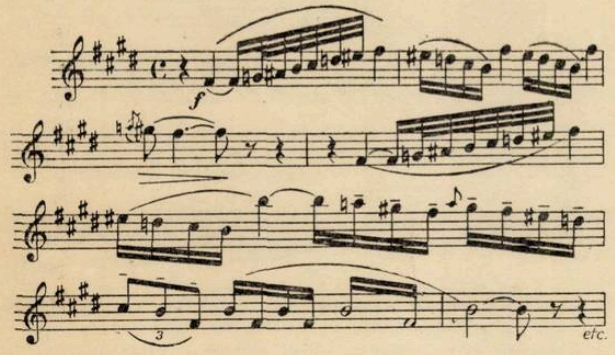
Melodia care exprimă atmosfera calmă, visătoare, a nopții nu este o imitație de melodie populară, intonațiile ei populare nu te izbesc în primul moment, totuși împreună cu armonia, cu coloritul orchestral, această melodie degajă un parfum autentic autohton care îți evocă atmosfera senină a peisagiilor românești în nopțile de vară.



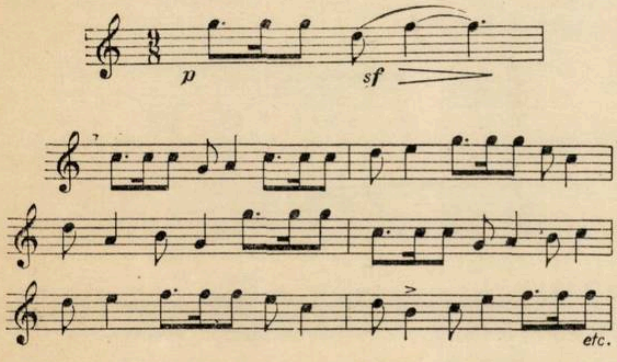
George Enescu



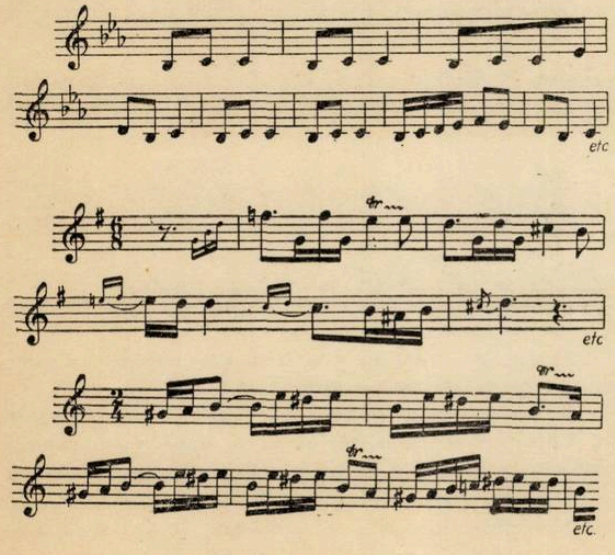
Cea de a doua melodie din acest tablou este în schimb concepută în stilul doinelor oltenești ; tonul ei este atît de autentic încît numai o analiză mai atentă permite constatarea că această melodie este creația proprie a compozitorului.



In partea a II-a (Zorile și adunarea poporului la petrecere) întîlnim un exemplu edificator pentru ingeniozitatea cu care compozitorul știe să amplifice motivul cîntecului cocoșilor :



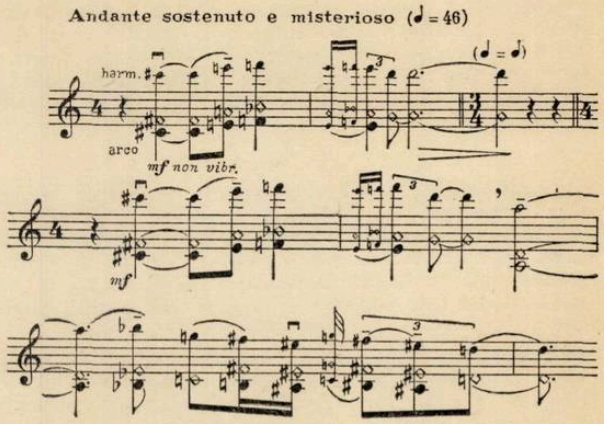
Finalul Poemei, o imagine destul de sugestivă a unei petreceri populare (strămoșul tuturor compozițiilor românești de acest fel care au urmat) are la bază trei melodii populare lăutărești de dans ;

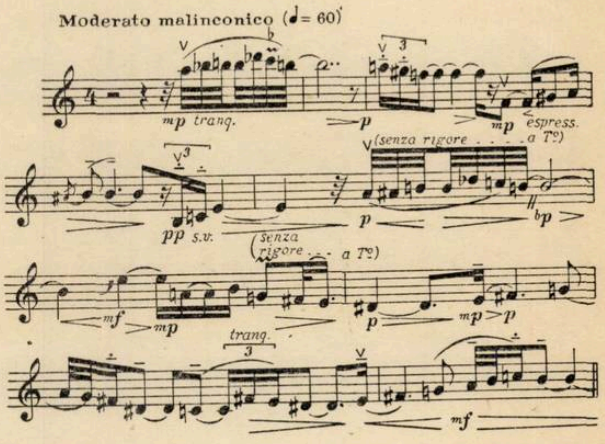


Ceeace Enescu la vîrsta numai de șaisprezece ani reușește să facă sub aspectul dezvoltării simfonice, este într'adevăr cu totul excepțional, încît nu este de mirare că după prima audiție a acestei lucrări, critica pariziană a vorbit de apariția unui nou Beethoven.

In cele două rapsodii, această artă a dezvoltării, cu ajutorul unor bogate mijloace armonice, polifonice, și orchestrale, este ridicată la culmea măestriei. Și cît de deosebite sunt ele în ceeace privește caracterul, conținutul lor ! In timp ce *Rapsodia în la* este prin exuberanța ei, deasemenea o imagine a veseliei populare ca și finalul Poemei, *Rapsodia în re* pare o frescă istorică cu un fond meditativ, zugrăvită în culori sumbre, o evocare a trecutului de luptă, cu voievozi și domnițe. In acest sens se poate vorbi și de un conținut programatic al celor două rapsodii.

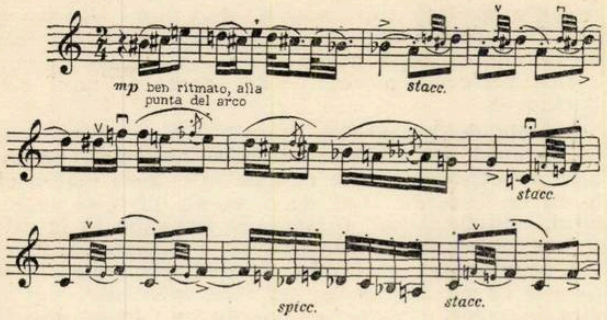
Nu se poate trage o linie de demarcație absolut precisă în privința materialului tematic care stă la baza *Sonatei în la pentru vioară și pian*, care anume elemente sunt în mod cert citate și care anume sunt proprii. De altfel este o chestiune fără importanță din punct de vedere al aprecierii forței creatoare, fiind interesant doar din punct de vedere muzicologic de a descoperi natura surselor de inspirație.





Intonațiile în general pot fi mai ușor simțite decît explicate ; desigur ele înglobează acele particularități care sunt specifice pentru muzica populară românească, — anumite intervale, întorsături melodice, accente, metri și ritmuri, anumite latente armonice.

Fără îndoială că de foarte multe ori, însăși substanța expresivă, conținutul, este acela care se face simțit în anumite caracteristici, pe care noi le definim drept intonații specifice muzicii noastre populare.

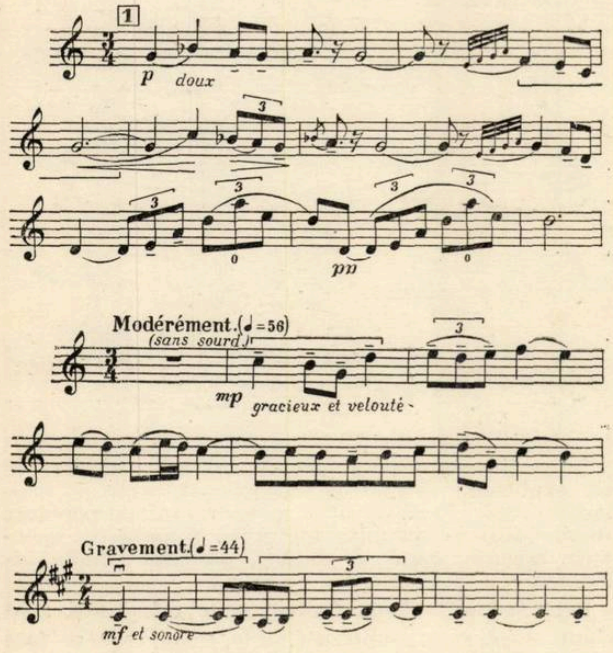


Tema finalului din această Sonată pare a fi citată. Incolo materialul melodic al celor două părți precum și al restului din final se bazează pe teme ce conțin motive autentic populare. In forma în care servesc ca teme, aceste melodii conducătoare sunt invenții proprii ale autorului. Deosebit de caracteristic însă pentru această sonată este ornamentația ei bogată, o melismatică proprie muzicii orientale caracteristică și unui anumit stil lăutăresc autohton de virtuozitate. In timp ce în rapsodii predomină elemente proprii muzicii populare cu caracter vocal, în sonată predomină caracterul muzicii populare instrumentale. Aceasta reiese nu numai din structura însăși a temelor conducătoare din partea I-a și a II-a a sonatei cu un caracter de larg suflu melodic, deci mai pretabil unei bogate ornamentații, dar și din final în care accentul cade mai mult pe elementul ritmic.

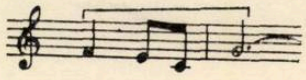
★

Preludiul din *Suita I-a pentru orchestră* reprezintă o treaptă intermediară între acele lucrări în care structura melodică poartă toate amprentele caracteristice ale melosului popular — și acele lucrări în care deși se resimt intonațiile populare nu se pot confunda cu cele bazate pe melodii de origină populară.

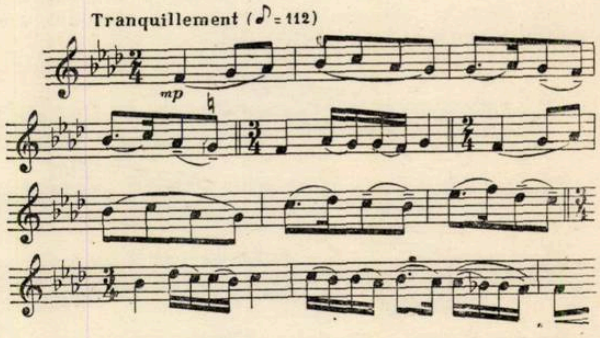
In afară de caracterul ei monodic analizat în prima parte a studiului de față, melodia acestui preludiu izvorăște dintr'o trăire intensă a substanței expresive a melodiei populare, din remodelarea celulelor și motivelor ei.



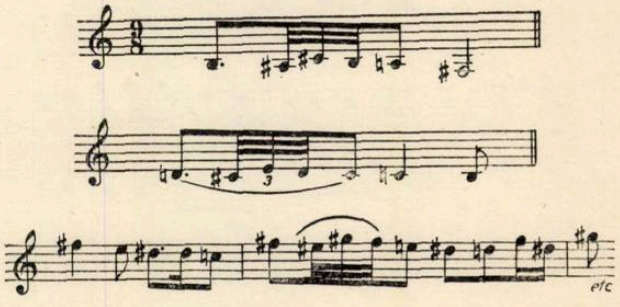
Ca și în partea lentă a *Simfoniei I-a*, în *Menuet*, *Interludiu* și în finalul *Suitei I-a pentru orchestră*, caracterul intonației populare este determinat de cîte un motiv principal, care revine în cursul tuturor părților acestei lucrări, ca un fel de leit-motiv sau celulă generatoare :



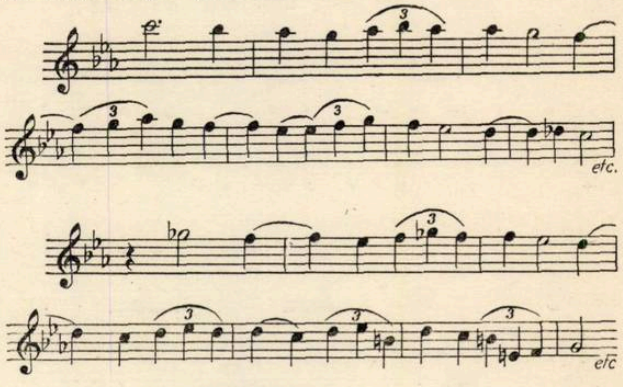
Apropiat în privința aceasta este Andantele din cea de *a II-a Sonată pentru vioară.*



In partea lentă a *Simfoniei I-a*, din cauza structurii ei polifonice extrem de bogate, intonațiile populare nu se pot sesiza în mod atît de nemijlocit ca în lucrările analizate pînă acum. Totuși ele nu sunt mai puțin prezente decît în celelalte lucrări. Uneori latente în melodia luată în întregimea ei, devin mai evidente în motivele luate fiecare în parte. Iată de exemplu următoarele motive din tema părții lente a acestei simfonii :



Este deosebit de interesant să constatăm, în următoarea melodie din final, o atît de mare asemănare cu cîntecul preoților din *Poema romînă :*

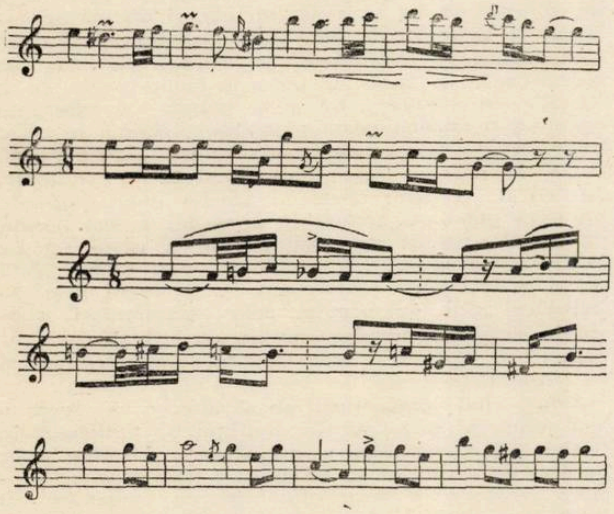


Melodia din final pare a fi o altă variantă a aceluiași tip de cîntec popular.

Cei ce au făcut pînă acum analiza compozițiilor lui Enescu s'au oprit de obicei la lucruri exterioare, tehnice, la anumite asemănări în structura armonică sau polifonică cu cutare sau cutare compozitor clasic, fără să pătrundă mai în adîncime și să descopere

sub forma unui dans vechi francez sau a unei uverturi în stil fugat, fondul expresiv, intonațiile populare.

Altfel, ar fi fost imposibil să nu remarce prezența acestor intonați în melodii ca cele ce urmează (din *Suita a II-a pentru orchestră).*

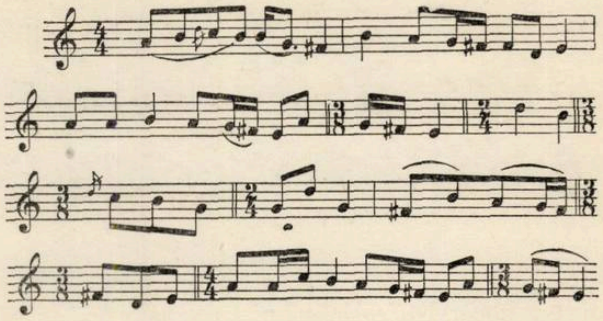


Amintirile din copilărie sunt un adevărat poem simfonic, cu toate că exprimarea conținutului său atît de bogat în idei și sentimente, este încredințată numai unei viori și pianului.

Prin realismul, prin forța ei dramatică, această lucrare a marelui compozitor romîn este comparabilă cu „Tablourile dintr'o expoziție" ale lui Mussorgschi. Titlurile ar putea induce în eroare, dar ca și în cazul „Tablourilor", muzica nu este ilustrativă sau evocatoare de anumite stări sufletești fugitive. *Rîulețul în fund de grădină, Pasărea în colivie și cucul de pe zid, Luna străbătînd geamurile, Vîntul suflă în horn, Furtună în noapte, Răsărit de soare,* nu sunt instantanee impresioniste sau imitații naturaliste, ci zugrăvirea magistrală a stărilor sufletești ale unui copil sau a sufletului de copil care trăiește încă în fiecare om, precum și zugrăvirea stărilor sufletești ale anumitor personagii, ale unor tipuri dela țară, ca de exemplu *Lăutarul* sau *Cerșetorul bătrîn.* Intreaga lucrare are în afară de o semnificație autobiografică și un adînc sens de generalizare : *Lăutarul* este personificarea oricărui muzician ; *Cerșetorul* este omul copleșit de nevoi care caută un sprijin; *Rîulețul, Pasărea, Cîntecul de leagăn* sunt simbolurile fericirii casei părintești ; *Vîntul, Furtuna* sunt forțele naturii, puteri dușmănoase care amenință liniștea și fericirea din casa părintească; *Răsăritul* de soare nu este numai un fenomen natural, ci exprimă optimismul, încrederea omului în viață.

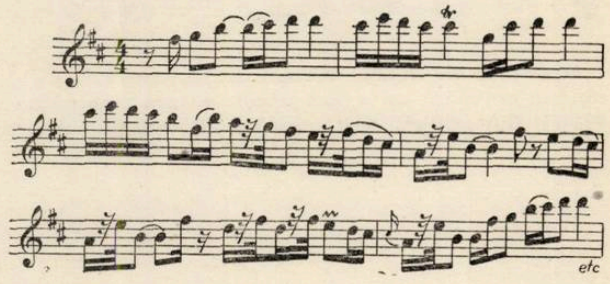
In privința intonațiilor, lucrarea este un incomparabil model de folosire creatoare într'o formă cu totul personală a intonațiilor muzicii populare romînești. Subtilitatea cu care sunt folosite inflexiunile modale, cele mai diverse întorsături melodice, formulele ritmice, este într'adevăr uimitoare; nu mai puțin minunată este învestmîntarea armonică, cînd opulentă, cînd sobră, redusă uneori doar la cîteva acorduri. Uneori, ca în *Cîntecul de leagăn* sau în *Lăutarul* ea lipsește cu desăvîrșire, cînd compozitorul comprimă întreaga substanță expresivă în linia melodică.

Plasticitatea și expresivitatea acestor melodii cu caracter monodic este de o rară forță. Compozitorul se întoarce aici la procedeul folosit în Preludiul Suitei I-a pentru orchestră, dar cu o concentrare și mai mare a expresiunii. Exemplul de mai jos este un fragment din „Cîntecul de leagăn".

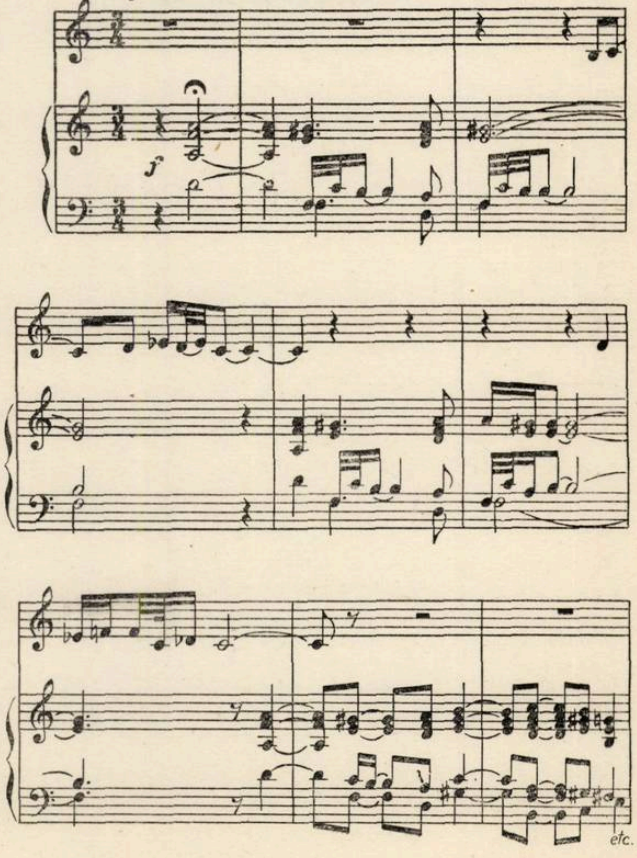


Melodia neacompaniată prin care compozitorul realizează imaginea lăutarului are aici o semnificație și mai mare decît în Suita pentru orchestră, pomenită mai sus. Ea vrea să însemne „întîi a fost melodia" și că purtătorul acestei melodii este poporul simbolizat prin figura lăutarului.

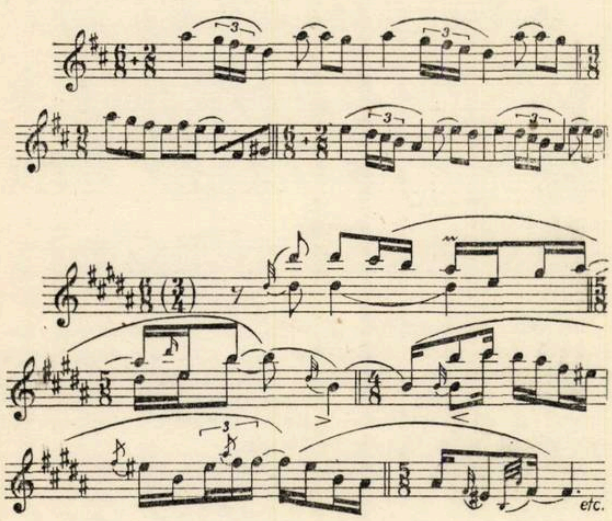
Iată începutul melodiei despre care vorbim :



Pentru exemplificarea sobrietății și a economiei de mijloace cu care este întruchipată suferința, imaginea dezolantă a „Bătrînului cerșetor" sunt edificatoare doar cîteva măsuri dela începutul acestei părți:



Tot aşa de edificatoare este şi folosirea intonaţiilor populare, deşi într'o formă indirectă, în materialul tematic al Sonatei pentru pian în re :



Exemplul lui George Enescu de a-şi axa creaţia pe muzica populară nu a fost urmat de toţi compozitorii romîni din primele patru decenii ale veacului nostru. Mulţi dintre ei s'au lăsat antrenaţi de curentele cosmopolite apusene.

Folcloristul şi compozitorul maghiar Bela Bartok arată într'un studiu că prima condiţie a unui compozitor, pentru a putea creea lucrări de valoare în formă naţională este aceea de a stăpîni muzica populară ca pe o limbă maternă. Creaţia lui George Enescu constituie şi aici un strălucit exemplu. Deşi în calitatea sa de violonist virtuoz şi dirijor era obligat să petreacă o mare parte din timpul său făcînd turnee în străinătate, în scurtele perioade ale şederii sale în ţară nu pierdea nicio ocazie de a asculta, de a studia, de a se îmbiba cu substanţa melodică a muzicii noastre populare. Numai în acest fel a fost posibil ca bogata creaţie a lui Enescu, pînă şi în formele ei cele mai complexe — simfonie, muzică de cameră, operă — să fie împregnată de intonaţii populare, numai în acest fel a fost posibil ca marele nostru compozitor prin a cărui creaţie muzica romînească s'a ridicat pentru prima dată pe plan de valoare universală — să treacă prin laboratorul atît de bogatei sale personalităţi, substanţa muzicală populară creind un stil al său propriu, care păstrează totuşi legătura organică şi vie cu creaţia populară.

Astăzi cînd compozitorii se străduiesc să creeze o artă realistă, socialistă în conţinut şi naţională în formă, bogata creaţie a lui Enescu este un izvor nesecat de învăţăminte, un preţios îndreptar în folosirea creatoare a tezaurului muzicii populare, cu toate elementele ei, în cea mai înaltă formă artistică.

Să studiem aprofundat moştenirea *)

de I. CHELDÎŞ

1

Una dintre cerinţele capitale ale dialecticii materialiste constă în studierea esenţei contradictorii a fenomenelor, a laturilor lor pozitive şi negative, în lupta dintre vechi şi nou. Această cerinţă se referă în deplină măsură şi la domeniul istoriei şi teoriei artei.

Din acest punct de vedere nu există nicio deosebire principială între istoria muzicii şi critica ce răspunde viu şi direct la chemările fenomenelor actualităţii muzicale. Muzicologul care studiază trecutul artei muzicale, trebuie să fie în acelaşi timp şi critic ; iar criticul care analizează o lucrare nouă, trebuie să fie, în oarecare măsură, şi un istoric.

Atît misiunea unuia, cît şi a celuilalt, se reduce, în cele din urmă, la a aprecia — pe baza unei analize minuţioase a tuturor componentelor lucrării studiate, precum şi pe temeiul condiţiunilor sociale obiective în care a fost compusă acea lucrare, — atît concepţia artistică în sine, cît şi gradul de claritate, de integritate şi de desăvîrşire a întruchipării ei ; la a-i determina locul real şi semnificaţia în procesul general de dezvoltare istorică a artei muzicale.

Se înţelege că această misiune nu poate fi dusă la bun sfîrşit decît în cazul cînd criticul (sau istoricul) este în posesiunea unor criterii de apreciere clare şi bine chibzuite, şi dacă el purcede la studierea fenomenelor nu în chip obiectivist, ci de pe poziţiile realismului socialist. Tocmai aşa trebuie să fie un muzicolog sovietic marxist; el nu are niciodată dreptul de a uita principala îndatorire fundamentală : aceea de a contribui la consolidarea temeliilor realiste avansate ale muzicii sovietice şi de a lupta cu hotărîre şi neîmpăcat împotriva tuturor tendinţelor burgheze formaliste care îi sunt vrăjmaşe.

Nu mai este nevoie să dovedim ce semnificaţie importantă are, pe planul acesta, problema moştenirii clasice. Studierea aprofundată şi multilaterală a moştenirii clasice — ne învaţă partidul, — constituie una dintre condiţiunile indispensabile pentruca muzica sovietică să se poată dezvolta cu succes pe calea realismului.

Trebuie să recunoaştem că muzicologia noastră a rămas mult în urmă, sub acest raport, cu toate că majoritatea muzicologilor sovietici se ocupă în principal cu problemele moştenirii clasice. Este adevărat că, în anii din urmă, activitatea în domeniul prelucrării şi publicării de material documentar cu privire la trecutul muzicii ruseşti s'a înviorat în chip simţitor. Au apărut lucrări de muzicologie valoroase, referitoare la diferite probleme speciale ale moştenirii clasice, precum şi monografii de popularizare despre compozitorii de seamă şi despre slujitorii artei muzicale (îndeosebi ai celei ruse).

Dar multe probleme fundamentale ale muzicii clasice au rămas tot nedezlegate în literatura noastră muzicală, iar de cele mai multe ori ele nici n'au fost aduse pe un plan ştiinţific serios. Pînă astăzi nu avem vreo monografie amplă despre *niciunul* din compozitorii clasici ruşi. Avem extrem de puţine lucrări de sinteză, consacrate problemelor stilurilor sau luptei dintre diferitele tendinţe din istoria muzicii ruse şi a celei străine. Multe lucrări, — chiar şi cele ale unui cercetător atît de proeminent al muzicii clasice ruse, ca B. Asafiev, — se cer astăzi revizuite complet sau în parte, se cer corectate şi completate în lumina noilor cuceriri ale gîndirii teoretice marxist-leniniste. Ori, acest lucru, chiar dacă se face, se face foarte încet, cu şovăieli şi nu în mod sistematic.

Cauza acestei rămîneri în urmă nu rezidă numai în inerţia unei însemnate părţi dintre muzicologii noştri, ci şi în lipsa de claritate a unor anumite probleme principiale şi metodologice esenţiale, referitoare la studierea moştenirii muzicale. Muzicologia sovietică a avut de dus o luptă îndelungată împotriva tendinţelor de a se subaprecia şi chiar de a se subestima moştenirea clasică şi îndeosebi cea rusească, tendinţe exprimate în forme diferite, dar avînd urmări la fel de dăunătoare, negative. Originea acestor subestimări era, în unele cazuri, estetica formalistă reacţionară a decadenţei burgheze, iar în alte cazuri sociologismul vulgar al concepţiei rapmoviste [1]) sau cosmopolitismul şcoalei lui Veselovschi, îmbrăcate în toga competinţei academice [2]). In acest punct coincideau poziţiile diferitelor grupări şi curente care denaturau tezele partinice leniniste în domeniul artei. In unele lucrări de muzicologie se putea întîlni, încă relativ recent, o tratare greşită a diferitelor probleme ale moştenirii, tratare care ducea în mod obiectiv la diminuarea marelui ei rol progresist.

Cuvîntarea pronunţată de A. A. Jdanov la consfătuirea muzicienilor sovietici, precum şi hotărîrea Comitetului Central al Partidului cu privire la opera „Marea prietenie" de V. Muradeli, au subliniat cu putere semnificaţia tradiţiilor clasice pentru cultura şi pentru arta noastră şi au contribuit la înlăturarea fermă a greşelilor de felul arătat.

Dar în timpul din urmă s'a observat o altă tendinţă falsă în muzicologia noastră : elogierea plată a tot ce au creeat maeştrii clasici, precum şi cocoloşirea şi atenuarea contradicţiilor ideologice şi de creaţie ce le erau proprii. Urmarea a fost că, din oameni vii ce erau, compozitorii clasici au fost transformaţi într'un fel de personagii pozitive ideale, infailibile, ca în comediile vechi, menite să servească de întrupare a unor Virtuţi (cu „V" mare !), iar tabloul general al dezvoltării muzicii clasice să fie zugrăvit ca o existenţă idilică fără fapte, dispute sau divergenţe. Toţi clasicii ne sunt înfăţişaţi uimitor de asemănător unul cu altul, solidari în totul şi în toate, şi gîndind după acelaşi calapod. O asemenea reprezentare care nu corespunde de fel realităţii istorice, rezultă deobicei din construcţii artificiale, iar uneori din falsificări sadea.

Tratarea necritică a fenomenelor clasicismului muzical mai are şi o altă latură negativă. Tendinţa de a nivela toate asperităţile şi de a le reduce la acelaşi numitor, face ca linia conducătoare a luptei pentru un conţinut înalt de idei, pentru realism şi caracter popular, să se piardă sau să apară atît de diluată, încît este foarte anevoios să-i defineşti esenţa concretă.

Dacă se studiază procesele evoluţiei istorice a artei

*) Articol publicat în revista „Sovetscaia Muzîca" — Nr. 10 1953, în cadrul dezbaterii asupra problemei moştenirii.

1) R.A.P.M (Asociaţia rusă a muzicanţilor proletari — N. R.).

2) In articolul meu intitulat „Despre caracterul poporan al muzicii clasice ruse", apărut în „Sovetscaia Muzîca" Nr. 10 din 1948, am arătat cît de variate sunt manifestările acestei tendinţe eronate şi dăunătoare referindu-mă şi la propriile mele greşeli.

muzicale în trecut, trebuie să se ţină seamă, în primul rînd, de contradicţia fundamentală şi de lupta dintre două tendinţe : una progresistă, care exprimă interesele vitale şi năzuinţele marilor mase de oameni ai muncii, şi alta reacţionară, antipopulară, legată de ideologia claselor exploatatoare. Această luptă este un factor determinant al dezvoltării culturii într'o societate împărţită în clase. In condiţiile unei societăţi naţionale formate, lupta aceasta ia forma unei lupte între două culturi antagoniste înlăuntrul uneia şi aceleiaşi culturi naţionale.

Poporul este adevăratul creator al istoriei şi al tuturor valorilor materiale şi culturale. Numai ceeace-şi are obîrşia în popor şi răspunde intereselor lui imperioase, poate să fie cu adevărat, viabil şi etern. De aceea, este foarte firesc, ca toţi artiştii cu adevărat mari din epocile trecute să fi fost legaţi prin arta lor de temeliile populare ale culturii democratice-progresiste din vremea lor.

Ceeace are caracter popular este întotdeauna veridic, sincer şi străin de orice fals sau născocire. De aici derivă şi strînsa legătură dintre caracterul popular şi realism, în creaţia artistică. Realist în artă este ceeace oglindeşte fidel şi veridic realitatea în mişcarea ei înainte. Prin urmare el coincide cu interesele claselor înaintate şi, într'un înţeles mai cuprinzător, cu interesele întregului popor. Şi dimpotrivă, clasele reacţionare dominante, care au interese diametral opuse tendinţelor progresiste, ale dezvoltării sociale, sunt nevoite să recurgă, în vederea autoconservării, la înfrumuseţarea artificială a realităţii şi la cocoloşirea contradicţiilor ei reale.

Clasele exploatatoare, care trăiesc pe socoteala muncii altora, şi-au însuşit în mod parazitar şi abuziv şi ceeace a fost creeat de popor pe tărîmul cultural. Ele înşile n'au fost niciodată în stare să creeze ceva mare, ceva înalt, ceva frumos în înaltul înţeles etic al acestui cuvînt. O artă care aparţine în întregime claselor dominante este străină de popor şi este lipsită de însemnătate estetică mai înaltă. In ciuda unei străluciri şi splendori aparente care — uneori — îi este proprie, o astfel de artă nu poartă în sine germenii care s'o facă să sporească şi să se dezvolte ; iar sfera ei de propagare se dovedeşte inevitabil foarte strîmtă şi limitată.

Creaţia oricărui artist nu se poate dezvolta cu succes, decît atîta tîmp cît menţine legătura cu izvoarele populare. Dacă, însă, artistul se rupe de popor şi se supune acţiunii dizolvante a ideologiei claselor dominante, atunci talentul lui, lipsit de sevă hrănitoare, sănătoasă, începe în mod fatal să sece şi să piară. Astfel în epoca decadenţei burgheze unii artişti, chiar înzestraţi cu talente mari, căzuţi sub influenţa unor idei reacţionare, decadente, au ajuns pînă la urmă într'un impas total. Unul dintre exemplele cele mai grăitoare în materie de muzică este poate tragedia creaţiilor lui Scriabin. Ultimele lui lucrări, legate de concepţiile „misterioase" ale compozitorului, poartă pecetea claustraţiunii subiective şi a decrepitudinii bolnăvicioase a trăirilor sufleteşti, a sterilităţii, a monotoniei şi a născocirii de mijloace de expresie muzicală.

Teza lui V. I. Lenin cu privire la existenţa a două culturi — una democratică şi una reacţionară — în sînul oricărei culturi naţionale (într'o societate împărţită în clase), slujeşte de îndreptar sigur şi pentru studierea moştenirii artistice. Modul cum apreciem noi operele de artă din trecut, este determinat în primul rînd de cultura al cărei produs sunt operele respective şi de cît de adînc, de fidel şi de limpede oglindesc ele viaţa, speranţele şi visurile marilor mase populare.

Dar pentru a putea explica multilateral semnificaţia unei lucrări oarecare sau a unui artist în general nu este deajuns să poţi stabili, dacă opera lui are un caracter progresist sau unul reacţionar. Tabăra culturii democratice înaintate, opusă culturii reacţionare a claselor dominante, nu reprezintă nicidecum în orice epocă un tot unitar, monolit. Înăuntrul acelei tabere există, de regulă, curente, tendinţe, relaţii şi influenţe reciproce diferite, adeseori opuse, uneori foarte complicate. Aceste contradicţii nu sunt de bună seamă aşa de importante ca contradicţia principală, dintre cele două culturi, arătată mai sus. Cu toate acestea, ele influenţează caracterul oglindirii realităţii în anumite opere de artă ori în creaţia anumitor artişti. Ignorarea acestor contradicţii duce la răstălmăcirea simplistă, schematică a operelor de artă şi a întregului proces istoric-artistic.

Chiar şi cele mai de seamă opere de artă realistă înaintată din epocile trecute nu sunt, adeseori, lipsite de contradicţii serioase şi profunde, care nu constituie un semn al slăbiciunii autorului lor, ci oglindesc un întreg complex de căutări progresiste ale celor mai nobile şi mai bune minţi ale omenirii, în condiţiile unei orînduiri exploatatoare. Aceste contradicţii sunt legate, în parte, de trăsăturile contradictorii ale concepţiei despre lume a maselor populare înşile. In conştiinţa poporului, trăsăturile dorului activ de libertate, ale urii faţă de asupritori, ale purităţii sufleteşti şi ale înaltului patriotism, au convieţuit adeseori, în trecut, cu vederi şi concepţii înapoiate şi chiar reacţionare. Se ştie, astfel, că în epoca feudalismului, majoritatea mişcărilor populare revoluţionare au izbucnit sub un aspect religios. In unele pături ale poporului s'au menţinut mult timp iluziile monarhiste. Lucrul acesta l-a scos în evidenţă I. V. Stalin într'o convorbire pe care a avut-o cu scriitorul german Emil Ludwig. I. V. Stalin a arătat atunci că una dintre părţile slabe ale răscoalelor revoluţionare ţărăneşti, conduse de Ivan Bolotnicov, Stepan Razin şi Emelian Pugaciov, a fost că conducătorii acestor răscoale, în loc să stîrpească cu totul orînduirea autocrată, au promovat lozinca înlocuirii unui ţar rău cu un „ţar bun". Artiştii de frunte din trecut, căutînd să pătrundă în adîncul psihologiei poporului, n'au ştiut întotdeauna să separe cu suficientă precizie principiile ei de bază, sănătoase, pozitive, de anumite trăsături ale rămînerii în urmă şi ale mărginirii gîndirii, ce-i erau proprii.

Trebuie să se ţină seama şi de faptul că o parte însemnată dintre cei mai de seamă oameni de artă din trecut, era departe de popor, şi ca obîrşie, şi ca educaţie. Astfel, majoritatea compozitorilor clasici ruşi şi mulţi dintre cei mai mari scriitori ruşi erau proveniţi din mediul nobiliar. Ei au trebuit să caute cu încordare şi uneori chiar în chip chinuitor căile care să-i apropie de popor, învingînd influenţele mediului social din care se trăgeau şi în care trăiau.

De bună seamă că provenienţa socială nu poate fi hotărîtoare pentru formarea orientării ideologice a creaţiunilor cutărui sau cutărui artist, cum a căutat de pildă s'o afirme la timpul său Pereverzev, care a denaturat şi vulgarizat înţelesul învăţăturii marxist-leniniste. Marile opere de artă sunt un patrimoniu al poporului tocmai pentrucă creatorii lor au ştiut să se înalţe deasupra intereselor limitate ale clasei lor şi să devină astfel exponenţii ideilor şi năzuinţelor unor cercuri mult mai largi ale poporului muncitor. Dar chiar şi cei mai mari artişti progresişti, n'au fost întotdeauna scutiţi de reprezentări şi iluzii conservatoare care le mărgineau orizontul ideologic. Ei au reuşit, adesea, să stea, în opera lor, mai presus de propriile lor concepţii social-politice sau filozofice [3]).

Dar ar fi greşit să nu se ţină deloc seamă de contradicţiile în concepţia despre lume a artistului, atunci cînd i se analizează opera. Aceste contradicţii se manifestă întotdeauna într'o măsură mai mult sau mai puţin însemnată şi în însuşi caracterul concepţiilor creatoare şi în întruchiparea lor concretă. Menirea cercetătorului constă în a analiza în mod critic şi sub toate aspectele lucrarea pe care vrea s'o studieze, a-i descoperi toate punctele slabe şi pe cele tari, precum şi a arăta apoi lămurit ce este principal şi dătător de măsură, pentruca el să poată

3) In cunoscuta lui scrisoare către scriitoarea engleză Harkness, Friedrich Engels arată că un exemplu de astfel de nepotrivire între concepţiile politice şi sensul realist obiectiv al operelor lui, ni-l oferă creaţiile lui Balzac.

creea astfel un fundament solid pentru aprecierea ştiinţifică obiectivă a acelei opere.

Un model strălucit de asemenea analiză strict ştiinţifică obiectivă şi meticuloasă îl găsim în articolele clasice ale lui V. I. Lenin despre opera lui Lev Tolstoi. După cum se ştie, V. I. Lenin preţuia nespus de mult însemnătatea istorică a activităţii marelui scriitor rus. Dar, totodată, V. I. Lenin a menţionat şi acuitatea „stridentă" a contradicţiilor ce-i erau proprii lui Lev Tolstoi. El a arătat că marele scriitor rus a reflectat dublul caracter al psihologiei ţărănimii ruseşti, care poartă o ură neîmpăcată asupritorilor săi, dar care încă nu s'a putut debarasa de prejudecăţile patriarhale şi nu s'a ridicat încă pînă la nivelul unei lupte revoluţionare conştiente şi organizate. „Prin gura lui, — scria V. I. Lenin, — vorbea toată acea masă de multe milioane a poporului rus, care a ajuns *deja* să urască pe stăpînii societăţii actuale, dar nu a ajuns *încă* pînă la lupta conştientă, consecventă, neînduplecată şi dusă pînă la capăt împotriva lor". [4])

Ar putea cineva să spună că Lenin l-a diminuat pe Tolstoi prin faptul că a dat la iveală, într'un mod necruţător de drept şi clar, profundele contradicţii din concepţia despre lume şi din opera acestuia din urmă? Desigur că nu. Dimpotrivă, numai explicînd în mod profund ştiinţific esenţa reală şi obiectivă a contradicţiilor din concepţia despre lume a lui Lev Tolstoi, se putea aprecia la justa valoare toată grandoarea lui ca artist cu adevărat naţional, care a oglindit cu genială vigoare ideile şi starea de spirit a maselor populare din vremea lui.

2.

Principiile analizei materialiste obiectiv-ştiinţifice a fenomenelor moştenirii se aplică, deocamdată, în măsură neîndestulătoare în lucrările de muzicologie. Mulţi muzicologi caută să netezească, să voaleze, să ascundă — atunci cînd se ocupă de opera compozitorilor clasici — contradicţiile care îi caracterizează pe acei autori, în loc să le analizeze în chip amănunţit şi să arate care este adevărata lor origine. Există tendinţa fie de a se trece sub tăcere laturile contradictorii din activitatea compozitorilor de frunte din trecut, care nu se încadrează în „maximum"-ul dinainte stabilit de către critic, fie — în cazul cel mai favorabil, — de a se complace în jumătăţi de rezerve, care nu explică nimic.

De acest neajuns suferă şi studiile lui D. Cabalevschi: „Rimschi-Corsacov şi modernismul", publicate recent în revista „Sovetscaia Muzîca"[5]). Autorul rezolvă just problema principală formulată în titlul studiilor lui. El are incontestabil dreptate cînd vorbeşte despre procedeul greşit de a se apropia creaţia tîrzie a lui Rimschi-Corsacov — unul din cei mai mari reprezentanţi ai tendinţei populare realiste din muzica rusă dela începutul secolului al XX-lea — impresionism, simbolism şi de alte curente moderniste decadente. Cu această ocazie el face o critică dreaptă părerilor unei serii de cercetători, care încearcă să vadă în ultimele opere ale lui Rimschi-Corsacov un izvor de modernism muzical. Dmitri Cabalevschi critică pe bună dreptate în special formulările greşite în această problemă conţinute în partea a doua a lucrării mele „Istoria muzicii ruse" apărută în 1947 [6]).

Dar exprimînd un punct de vedere just cu privire la faptul că estetica reacţionară modernistă era cu totul străină aspectului general al lui Rimschi-Corsacov, ca artist realist progresist şi cu o înaltă ideologie, şi caracterizînd foarte bine rolul lui activ în lupta contra decadentismului burghez, D. Cabalevschi n'a ştiut să se orienteze just în toată complexitatea creaţiilor de mai tîrziu ale lui Rimschi-Corsacov. El a simplificat rezolvarea acestor probleme, fără să ţină socoteală de factorii obiectivi foarte importanţi, care au determinat dezvoltarea artei ruse în perioada accentuării pronunţate a contradicţiilor dintre orînduirea burghezo-moşierească şi creşterea impetuoasă a mişcării revoluţionare a maselor.

După spusele lui D. Cabalevschi, în lucrările sale din ultimii ani, Rimschi-Corsacov a mers mereu înainte dezvoltînd principiile realiste ale muzicii clasice ruse [7]). Dar, pentru a dezvolta în chip cu adevărat creator principiile realismului clasic rus din perioada aceea, nu era deajuns numai *să se păstreze* fidelitatea faţă de tradiţiile lui; ci trebuia ca acestea să fie ridicate la nivelul *noilor sarcini* sociale moderne; trebuia să li se dea un conţinut actual şi viu. Evenimentele şi procesele realităţii contemporane trebuiau prezentate depe poziţiile proletariatului, clasa revoluţionară, înaintată a epocii. O astfel de dezvoltare îmbogăţită a tradiţiilor clasice ne-a dat-o Maxim Gorchi, marele întemeietor al literaturii sovietice, în a cărui operă se cristalizau încă dela începutul veacului nostru trăsăturile realismului socialist.

Se înţelege dela sine că nu se poate pune semnul „egal" între semnificaţia ideologică a operei lui Gorchi şi cea a lui Rimschi-Corsacov. Limitele istorice ale tendinţelor şi idealurilor lui social-politice au fost definite chiar de compozitor în chip absolut limpede, într'una dintre scrisorile lui datînd din anul 1906: „Mi se pare că şi eu şi noi toţi suntem militanţi dela sfîrşitul sec. XIX şi din perioada dintre eliberarea ţăranilor şi căderea autocraţiei".

D. Cabalevschi neglijează această importantă formulare citată în cartea „Rimschi-Corsacov şi revoluţia din 1905" de M. Iancovschi, pe care o pomeneşte de mai multe ori. Dar spusele lui Rimschi-Corsacov lămuresc multe, atît în ce priveşte atitudinea sa faţă de evenimentele din viaţa obştească şi politică a anilor 1901—1910 cît şi în privinţa creaţiilor lui din perioada aceea.

Artist democrat, sincer devotat intereselor poporului şi urînd autocraţia reacţionară, Rimschi a răspuns cu caldă simpatie la manifestările luptei maselor pentru eliberare. Şi totuşi, multe dintre elementele noi şi înaintate, care se născuseră în realitatea rusă la începutul secolului al XX-lea, i-au rămas străine şi n'au fost înţelese de el. Nu i se poate face o vină din acest lucru. Dar trebuie să se ţină seamă de caracterul mărginit din punct de vedere istoric al concepţiilor ideologice ale lui Rimschi-Corsacov, pentruca să se poată înţelege caracterul contradictoriu al opiniilor lui cu privire la evenimentele contemporane lui.

D. Cabalevschi nu trece complet sub tăcere părţile slabe şi contradicţiile ideologice din lucrările mai tîrzii ale lui Rimschi-Corsacov, dar le menţionează, în majoritatea cazurilor, numai tangenţial, ca nişte lacune sau deficienţe accidentale. Astfel, făcînd caracterizarea operei „Caşcei nemuritorul", el remarcă, în acea operă, un conflict de intonaţii, obişnuit la Rimschi-Corsacov şi bazat pe varietatea mijloacelor de zugrăvire muzicală a chipurilor omeneşti, cum şi un anumit fantastic, „rău", nefiresc, şi face o justă apreciere a semnificaţiei acestui conflict în întruparea ideii metaforic-politice a subiectului acelui basm.

Dar, cînd analizezi o operă dramatică, este important să nu defineşti numai sensul conflictului principal, ci să cauţi să urmăreşti şi desfăşurarea lui şi să arăţi care este rezultatul final al acţiunii şi care dintre forţele adverse se afirmă în urma tuturor peripeţiilor. Or, în această privinţă, D. Cabalevschi n'a spus, în fond, nimic, afară de o remarcă aruncată în trecere, într'o notă la subsol, că finalul luminos, afirmator nu i-a reuşit compozitorului şi că

4) V. I. Lenin — Opere, ed. 4-a, vol. 16, pag. 323; Vezi şi „Lenin despre literatură", ed. P.M.R., pag. 82.

5) „Sovetscaia Muzîca" Nr. 6, 7 şi 8 din 1953.

6) In partea treia a acestei lucrări pregătită pentru tipar, am adus rectificări esenţiale părerii mele exprimate anterior cu privire la caracterul şi semnificaţia operei lui Rimschi-Corsacov.

7) „Sovetscaia Muzîca" Nr. 7 din 1953, pag. 50.

a ieşit mult mai slab decît tabloul sinistru al împărăţiei lui Caşcei [8]). Or, tocmai în aceasta rezidă chestiunea. Nereuşita finalului din „Caşcei" n'a fost nicidecum o simplă întîmplare. Dacă D. Cabalevschi ar fi analizat cu totul obiectiv şi consecvent toată dramaturgia muzicală a acelei opere, el ar fi trebuit să ajungă la concluzia că Rimschi-Corsacov n'a ştiut să găsească o soluţionare destul de lămurită şi de convingătoare a acelui conflict, a cărui esenţă este exprimată clar în mentionata confruntare a celor două sfere intonaţionale.

Una dintre lucrările cele mai complicate, nu numai dintre creaţiile lui Rimschi-Corsacov, dar poate chiar din întreaga muzică clasică rusă, este „Legenda despre oraşul nevăzut Chitej". Probabil că de aceea se manifestă şi la D. Cabalevschi, în raport cu această operă, mai multă lipsă de înţelegere şi neclaritate a judecăţilor. Astfel, el categoriseşte la început „Legenda" drept „o lucrare eminamente populară şi ca idee şi ca spirit şi ca formă artistică", pentruca, trei pagini mai încolo, să scrie că „răvaşul către Cuterma îi imprimă imaginii Fevroniei o trăsătură care contravine în mod cras înaltei morale populare, atenuîndu-i astfel veridicitatea vie" [9]). Or, dacă într'o lucrare veridicitatea vie a uneia dintre figurile principale este atenuată şi i se imprimă trăsături care „contravin în mod cras înaltei morale populare", atunci cum mai poate fi socotită o astfel de lucrare — *incontestabil realistă* şi populară? In cazul acesta se vede cît de colo că acea contrazicere crasă nu mai este a compozitorului, ci a cercetătorului.

Eroarea lui D. Cabalevschi constă, mai întîi de toate în faptul că el şi-a luat ca punct de plecare o reprezentare abstractă, metafizică, în privinţa psihologiei şi moralei poporului. V. I. Lenin, caracterizîndu-l pe Lev Tolstoi ca pe un exponent al stărilor sufleteşti şi al concepţiilor masei principale a ţărănimii ruse din perioada de pregătire a revoluţiei din anul 1905, scria: „Tolstoi oglindeşte atît de just starea lor, în chip atît de fidel, încît el însuşi introduce în învăţătura sa naivitatea, înstrăinarea lor de politică, misticismul lor, dorinţa lor de a pleca din lume, „nonviolenţa" şi blestemele fără putere la adresa capitalismului şi a „puterii banilor". Protestul milioanelor de ţărani şi disperarea lor — iată ce s'a contopit în învăţătura lui Tolstoi" [10]).

Rimschi-Corsacov n'a fost niciodată tolstoian şi a avut întotdeauna o atitudine net negativă faţă de învăţătura lui Tolstoi, lucru pe care-l semnalează pe bună dreptate D. Cabalevschi. Iar dacă în al său „Chitej" se mai găsesc, pe ici pe colo, motive înrudite cu „nonviolenţa" tolstoiană, lucrul se explică prin faptul că Tolstoi şi Rimschi-Corsacov, fiecare în felul lui, oglindeau una şi aceeaşi perioadă din istoria dezvoltării conştiinţei marilor mase ale poporului. Trăsăturile contradictorii, care caracterizează „Chitejul" lui Corsacov, — simptome de criză, — erau expresia crizei profunde prin care au trecut masele de multe milioane de ţărani ruşi sub influenţa frîngerii brutale a temeliilor vieţii, frîngere dureros simţită, dar pe care ei nu au recunoscut-o ca pe un proces firesc condiţionat din punct de vedere istoric. Tocmai în aceasta constă marea semnificaţie ideologică şi artistică a „Chitejului". S'ar putea deci spune că laturile tari ale acestei lucrări sunt totodată şi izvorul slăbiciunilor ei.

Omiţînd să desvăluie adevăratele contradicţii, D. Cabalevschi recurge la nişte expresii „dezvinovăţitoare" pentru compozitor, ca bunăoară: „Rimschi-Corsacov a deviat, a făcut un pas greşit". Dar Rimschi-Corsacov nu are nevoie nici să fie justificat şi nici de vreo atenuare a vinei lui inexistente. La urma urmei, după Cabalevschi, ar putea reieşi că pricina tuturor contradicţiilor din concepţia ideologică a „Chitejului" ar fi fost consideraţia din caleafară de mare a lui Rimschi-Corsacov faţă de prestigiul libretistului său V. Belschi. Totuşi Rimschi-Corsacov nu făcea parte dintre acei artişti care „nu-şi dau seamă ce creează". El a ştiut să-şi apere — atunci cînd era nevoie — cu fermitate şi destul de energic ideile sale creatoare. Dar însuşi Cabalevschi confirmă acest lucru printr'un exemplu convingător, cînd spune că Rimschi-Corsacov n'a acceptat libretul plin de motive decadente al operei „Caşcei" pe care i-l propunea E. Petrovschi şi că a dat o interpretare proprie subiectului acelei legende populare.

Nu s'ar putea dezbate în amănunţime, în cadrul prezentului articol, problema evoluţiei stilistice a creaţiilor lui Rimschi-Corsacov de mai tîrziu. Este totuşi neîndoios că aceste contradicţii din conţinutul de idei şi din imaginile operelor lui dela începutul secolului al XX-lea au trebuit să influenţeze şi caracterul mijloacelor de expresie muzicală. N'am putea să nu remarcăm, de pildă, o anumită unilateralitate de stil a operei „Caşcei" datorită predominanţei exagerate a unor armonii complicate şi căutate. Compozitorul uzează de aceste armonii ca specific coloristic, pentru a schiţa o lume fantastică, pe care o confruntă cu anumite imagini şi fapte omeneşti simple şi firesti. Aceasta face pe Rimschi-Corsacov să definească creaţiile lui Richard Wagner — într'o critică pe care le-a făcut-o — în chip foarte nimerit ca „monotonia luxului".

Inmlădierile armonice şi intonaţiile de acest fel ocupă mult mai puţin loc în muzica „Chitejului", cum bine observă D. Cabalevschi. Muzica aceea e construită, în general, pe intonaţii melodice clare şi simple, de factura cîntecelor populare. Dar, totodată, latura melodică a „Legendei despre oraşul nevăzut Chitej" suferă de carecare uniformitate, care rezultă din numeroasele repetări ale cîtorva cuplete, care constituie temelia intonaţională a părţilor vocale şi nu prezintă modificări esenţiale. Această omogenitate melodică a părţilor vocale imprimă aspectului personagiilor operei un anumit caracter static de icoane zugrăvite convenţional.

Lucrări ca operele „Caşcei", „Legenda despre oraşul nevăzut Chitej" şi „Cocoşelul de aur" care constituie ultimul şi cel mai remarcabil cuvînt al operei clasice dinainte de revoluţie au o incontestabilă şi înaltă însemnătate ideologică şi artistică. Ele au adus pe primul plan o seamă de sarcini noi şi mari, sugerate de evoluţia vieţii sociale ruse dela începutul secolului al XX-lea; au atins cel mai înalt nivel de măestrie, au adus preţioase şi originale inovaţii pe tărîmul armoniei şi al coloritului orchestral, care au lărgit hotarele expresivităţii muzicale realiste. Dar rezolvînd sarcinile ce-şi propusese, Rimschi-Corsacov s'a lovit de serioase dificultăţi de ordin ideologic şi pe care n'a fost în stare să le înlăture în întregime. Acesta a şi fost izvorul complicatelor şi acutelor contradicţii din acele lucrări. Este puţin probabil că s'ar putea explica — numai prin „legenda modernismului", creeată în jurul lui Rimschi-Corsacov cel de mai tîrziu şi pe care D. Cabalevschi a demascat-o pe bună dreptate — faptul că „Chitejul" n'a căpătat o popularitate aşa de mare ca, bunăoară, „Albă-căzăpada", „Sadco" sau „Logodnica ţarului" [11]). Cauza acestui lucru constă în chip neîndoios şi în unele particularităţi ale lucrării însăşi, în care conţinutul şi imaginile au multe elemente care sunt străine auditoriului larg de mase din timpurile noastre şi care nu pot stîrni în el un ecou cald şi direct.

(Sfârşitul va urma)

8) „Sovetscaia Muzîca" Nr. 6 din 1953, pag. 68.
9) Vezi „Sovetscaia Muzîca" Nr. 7 din 1953, pag. 45 şi 48.
10) V. I. Lenin — Opere, vol. XVI, pag. 302; vezi şi „Lenin despre literatură" Ed. P.M.R. pag. 81—82.
11) Trebuie să menţionăm că această apreciere priveşte „Legenda cetăţii nevăzute Chitej" ca un întreg muzical şi dramatic. (Episoadele ei, luate unul cîte unul şi înafara contextului general — (bunăoară geniala „Bătălie dela Cherjeneţ) — posedă o enormă forţă de acţiune şi şi-au cucerit o solidă recunoaştere din partea marelui auditoriu).

Despre unele probleme ale învăţămîntului artistic popular

In rîndurile de faţă colectivul nostru şi-a propus să expună rezultatele obţinute în cîţiva ani de activitate, în domeniul învăţămîntului artistic popular, arătînd totodată lipsurile şi principalele greutăţi întîmpinate în munca sa.

Şcoala noastră şi-a început activitatea în anul 1945 cu titlul „Conservatorul de muzică, artă dramatică şi coregrafie al Sindicatelor Unite", sub îndrumarea Consiliului Central al Sindicatelor. A fost un început modest, stînjenit de multe greutăţi, pe care munca dezinteresată şi entuziastă a iniţiatorilor nu izbutea totdeauna să le învingă. Abia în vara anului 1949, cînd a fost preluată de Sfatul Popular şi inclusă în bugetul acestuia cu titlul de Şcoală populară de artă, i s'au lărgit posibilităţile de dezvoltare şi de continuitate în muncă. Necesitatea acestei instituţii de culturalizare a maselor este însă atît de adînc simţită într'un mare centru muncitoresc ca oraşul şi raionul Stalin, încît actuala configuraţie a şcolii nu poate face faţă îndeajuns cerinţelor crescînde ale oamenilor muncii. In limita posibilităţilor, în ultimul timp, au crescut atît numărul elevilor cît şi al profesorilor. Secţiile au rămas aceleaşi: secţia muzicală cu disciplinele: canto, pian, vioară, violoncel, suflători, acordeon, teorie şi solfegiu; secţia dramă cu disciplinele: meşteşugul actoricesc şi istoria literaturii dramatice; secţia coregrafie cu disciplinele: dans clasic, dans de caracter şi dansuri populare.

Disciplinele, numărul catedrelor şi al anilor de studiu au suferit diverse modificări în decursul timpului, căutîndu-se formulele cele mai potrivite cu caracterul şcolii şi cu scopurile urmărite.

Planul nostru de învăţămînt are încă serioase lacune. Lipsesc astfel clasele de instrumente populare, dirijat coral, folclor, forme muzicale, armonie, un curs de marxism-leninism şi de estetică, un curs de regie.

Numeroase greutăţi mai stînjenesc încă bunul mers al instituţiei: insuficienţa sălilor de curs, bugetul restrîns, greutatea recrutării cadrelor didactice corespunzătoare, diferenţa mare de vîrstă şi de nivel cultural al elevilor, care se resimte mult la cursurile teoretice precum şi lipsa lor de timp. De fapt, planul de învăţămînt ar trebui să prevadă două secţii: una pentru adulţi şi alta pentru copii, iar orariul şi conţinutul cursurilor să fie adaptate după posibilităţile vîrstei şi ocupaţiei elevilor. Pe baza experienţei dobîndite, putem afirma că frecvenţa, punctualitatea, disciplina, silinţa la învăţătură, participarea la viaţa şcolii, sunt în general mai bune la copii decît la adulţi. Aceasta nu provine însă numai din faptul că copiii sunt mai obişnuiţi cu disciplina şcolară, ci şi din aceea că adulţii au un program prea încărcat în afara şcolii. Consiliul sindical regional şi unele comitete sindicale din uzine şi întreprinderi nu înţeleg încă îndeajuns să creeze condiţii favorabile pentru dezvoltarea culturii artistice a salariaţilor şi să le înlesnească frecventarea cursurilor şcolii noastre.

Admiterea în şcoală se face pe baza unui examen al aptitudinilor, fără a se ţine seama de nivelul cultural al candidaţilor.

Recrutarea elevilor se face prin diferite mijloace: afişaj, presă, megafon, circulare, deplasări ale corpului didactic în uzine şi întreprinderi. Pentru atragerea elementelor din cîmpul muncii, şcoala organizează cu elevii săi producţii artistice în uzine, precum şi şedinţe cu conducătorii echipelor sindicale.

Popularitatea şcolii creşte necontenit, cum se poate vedea din afluenţa tot mai mare la înscrieri, fapt care înlesneşte o mai bună selecţionare a elevilor atît din punct de vedere al aptitudinilor.

Planul de învăţămînt prevede pentru disciplinele unde se lucrează cu elevii individual, cîte o oră săptămînal pentru fiecare elev, împărţită în două lecţii. La cursurile colective se lucrează pe grupe.

Frecvenţa elevilor la cursuri a fost îmbunătăţită în decursul timpului, folosindu-se în acest scop diferite metode ca: introducerea carnetelor de frecvenţă, tabele de frecvenţă afişate în clase, un grafic lunar al frecvenţei pe clase şi un altul pe şcoală, şi mai ales o muncă de lămurire permanentă şi susţinută. Totuşi frecvenţa rămîne una din problemele greu de rezolvat, din cauza caracterului şcolii care nu are la dispoziţie elevii săi. O altă problemă este aceea a marii fluctuaţii a elevilor, mai ales la cei adulţi, mutaţi adesea din localitate în interes de serviciu. Această problemă nu se va putea rezolva decît prin creearea de cît mai multe şcoli populare de artă, pentru a da elevilor posibilitatea să-şi continue studiile şi în alte centre. Bine înţeles, această soluţie nu va fi valabilă decît după unificarea planului de învăţămînt al acestor şcoli.

Munca cu elevii se face pe baza programelor analitice, întocmite de colectivul de profesori al fiecărei discipline şi revăzute la fiecare început de an şcolar. Străduinţile depuse în vederea acordării unui loc important în program a creaţiei contemporane progresiste s'au izbit de unele dificultăţi deoarece în afară de materialul sovietic, materialul muzical din ţările prietene e foarte greu de procurat. Spre regretul nostru, materialul muzical romînesc este deasemenea slab reprezentat, mai ales la muzica instrumentală, pentrucă prea puţin din ceeace s'a scris pînă acum corespunde specificului şcolilor populare de artă.

Această greutate se remediază parţial prin pre-

lucrări şi aranjamente făcute de profesorii şcolii, dar soluţionarea problemei cade în sarcina Uniunii Compozitorilor, care are datoria de a-şi antrena membrii la alcătuirea unui repertoriu cît mai variat şi adecuat activităţii învăţămîntului popular muzical. Compozitorii noştri pot găsi un exemplu preţios în creaţia de acest gen a compozitorilor sovietici. Putem afirma pe bază de experienţă (deoarece materialul sovietic este mult folosit în şcoala noastră), că rezultatele obţinute cu acest material sunt dintre cele mai mulţumitoare, atît în privinţa progresului tehnic al elevilor cît şi a stimulării interesului lor pentru o interpretare artistică realistă.

Pentru îmbunătăţirea permanentă a muncii, colectivul didactic al şcolii foloseşte diferite metode. Astfel, funcţionează un cerc pedagogic cu şedinţe lunare, în cadrul căruia se predau lecţii model urmate de discuţii critice şi se ţin referate asupra problemelor de pedagogie şi psihologie şi ale celor legate de realismul socialist în artă. Deasemenea funcţionează cercuri profesionale pe discipline, cu cîte un profesor responsabil, în cadrul cărora se foloseşte metoda schimbului de experienţă şi interasistenţă la lecţii, urmărindu-se unificarea metodelor de predare. Tot aici se studiază metodica sovietică şi se discută toate problemele în legătură cu disciplina respectivă.

In munca cu elevii se folosesc diferite metode, dintre care menţionăm: elaborarea şi afişarea în clasă, lunar, a planului de muncă cu fiecare elev; caiete individuale de control pentru îndrumarea muncii de acasă; producţii interne cît mai dese, urmate de discuţii critice între elevi; producţii publice, care sunt un puternic stimulent pentru munca elevilor.

In ultimul an şcolar s'a căutat să se pună un deosebit accent pe muzica de ansamblu, în formaţii mai mici sau mai mari; întîmpinăm însă şi aici aceleaşi două dificultăţi: lipsa de timp a elevilor pentru repetiţiile în comun şi insuficienţa materialului muzical potrivit. S'a înjghebat însă o orchestră de coarde, una de acordeoane şi cîteva formaţii de muzică de cameră, toate realizate prin munca voluntară a profesorilor.

Pentru lărgirea cunoştinţelor elevilor se programează conferinţe, dar rezultatul acestei metode se dovedeşte a fi slab. Participarea elevilor este redusă, iar şcoala nu dispune de materialul necesar pentru exemplificări muzicale, neavînd încă nici aparat de difuzare, nici discotecă.

O greutate întîmpinată în munca cu elevii este numărul prea mic de instrumente muzicale de care dispune şcoala, astfel încît elevii care nu posedă instrumente proprii, nu pot să studieze la şcoală decît în prea slabă măsură.

Pentru culturalizarea maselor, şcoala a organizat numai în cursul ultimului an numeroase producţii publice şi ieşiri în cadrul diferitelor organizaţii de masă. Manifestările artistice ale şcolii se bucură de interesul crescînd al marelui public. Astfel, la ultimele producţii de sfîrşit de an au participat aproape 3000 de persoane, iar elevii noştri sunt tot mai des solicitaţi să-şi dea concursul la manifestările artistico-culturale.

Realizările şcolii în privinţa întăririi echipelor sindicale s'au putut vedea cu ocazia ultimelor concursuri, la care elevii noştri au obţinut locuri de frunte.

Numeroase elemente talentate au fost îndrumate în învăţămîntul artistic superior, în şcolile medii de artă, în diferite ansambluri profesioniste sau ca instructori ai echipelor artistice sindicale.

In şcoala noastră s'a format marea majoritate a Ansamblului amator de Operetă din Oraşul Stalin.

Alături de realizările pozitive, colectivul nostru are o serie de lipsuri pe care n'a izbutit să le îndepărteze.

Aşa de pildă, nu se insistă încă destul pentruca elevii să-şi însuşească o concepţie ideologică şi estetică justă în privinţa artei. N'am găsit mijlocul de a dezvolta în suficientă măsură individualitatea elevilor noştri, care se obişnuiesc să depindă prea mult de îndrumările profesorului şi nu au încă spirit de iniţiativă. Deasemenea, nu se accentuează suficient latura pedagogică a instruirii lor, pentru a face din ei nu numai interpreţi, dar şi eventuali educatori la locul lor de muncă. Nu izbutim să înlăturăm totdeauna tendinţa spre vedetism a unora dintre elevi.

Activitatea şcolilor populare de artă a fost pînă acum lipsită de îndrumări din partea forurilor superioare. Aşteptările noastre se îndreaptă spre Casa Centrală a creaţiei populare, căreia îi revine acum conducerea acestor şcoli. In primul rînd trebuie precizată şi unificată activitatea lor, dîndu-se cadrelor didactice îndrumările necesare. Apoi sunt necesare o serie de măsuri care să le înlesnească activitatea. Aşa de pildă, să vădească o mai mare grijă pentru asigurarea de localuri potrivite, de cadre didactice corespunzătoare, material didactic şi bibliografic, instrumente, etc. Să li se întărească prestigiul prin acordarea dreptului de a elibera diplome de absolvenţă cu valabilitate recunoscută. Să se găsească mijlocul de a convinge conducerea uzinelor şi întreprinderilor de necesitatea de a sprijini participarea unui număr cît mai mare de elemente la cursurile şcolilor populare de artă. Să se înlesnească elevilor acestor şcoli accesul la teatre, concerte şi orice manifestări artistice. Să li se înlesnească procurarea materialului necesar, aşa cum se face de pildă pentru sportivi.

Aceste măsuri ar înlătura principalele greutăţi din calea învăţămîntului artistic popular, contribuind la realizarea dorinţei de ridicare a nivelului cultural, manifestată tot mai insistent de oamenii muncii din patria noastră.

COLECTIVUL ŞCOLII POPULARE DE ARTĂ
DIN ORAŞUL STALIN

„Quartetul" de Zeno Vancea

de ION DUMITRESCU

Cînd scriu rîndurile de față asupra Quartetului pentru coarde al lui Zeno Vancea, mi-amintesc de un articol publicat de Nicolae Buicliu în revista Muzica Nr. 7 din septembrie 1952, intitulat: „Pentru o justă atitudine față de folclor".

Articolul relua o discuție mai veche purtată în Uniunea Compozitorilor, asupra posibilităților de armonizare și dezvoltare a cîntecului popular în creația cultă românească, problemă în jurul căreia s'a discutat mult și în multe feluri în ultima vreme, cînd cu competență, dar fără energia necesară, cînd fără competență, dar cu violență.

Compozitorul Zeno Vancea era în centrul discuției și primea, periodic, pe bună dreptate, săgețile colegilor din Uniune.

Recitesc din articolul pomenit:

„Se constată, spun aceiași susținători ai teoriei nefuncționalității, ca de pildă Zeno Vancea, că între cîntecul popular pentatonic sau cel modal pe de o parte și sistemul armonic funcțional pe de alta, există incompatibilitate structurală și organică, care face imposibilă tratarea armonică a cîntecului „autentic românesc". (pag. 26)

Dacă din 1948 discuția căuta să se permanentizeze fără rezultate și dacă în jurul problemei se strîngeau confuzii și fabulații, care erau luate drept premize pentru noi divagații sterile, faptul i se datorește pe deantregul lui Zeno Vancea, care apărea din cînd în cînd, fie dezvinovățindu-se, fie acuzîndu-se dar mereu lăsînd prilej de continuare a discuției. Lămuririle în care se angaja, precum și articolele prin care căuta să stabilească poziția sa față de acuzațiile aduse, deveneau insuficient de convingătoare.

Cînd am ascultat la cenaclul din 4 noembrie 1953 Quartetul pentru coarde, scris recent de Zeno Vancea am simțit o ușurare și mi-am spus: „problema este rezolvată pentru totdeauna". Zeno Vancea a vorbit de astădată răspicat. Ceeace nu reușise prin discuții și articole, a reușit prin faptă.

Zeno Vancea și-a spus cuvîntul prin creația sa, așa cum îi stă bine compozitorului să vorbească. Quartetul dovedește cu prisosință că posibilitățile de dezvoltare ale cîntecului nostru popular, în creația muzicală cultă, constituie o realitate vie și de netăgăduit.

Incep deci prezentarea acestei prețioase achiziții a muzicii de cameră românești, cu precizarea făcută mai sus, care pune capăt confuziilor dezlănțuite în jurul compozitorului Zeno Vancea și a cărei temeinicie se va desprinde, pe măsură ce vom lua cunoștință cu lucrările sale mai vechi și mai noi și în special cu această ultimă lucrare, Quartetul Nr. 2 pentru coarde.

Zeno Vancea și-a început studiile muzicale în vremea anilor de liceu la Lugoj cu Ion Vidu și Iosif Willer, compozitor, violonist și dirijor al unui cor și al unei orchestre de amatori.

Din acest timp datează *liedurile* pe versuri de Eminescu, Coșbuc, încercări timide dar cu lăudabile intenții de intonații românești. Elevul prețuia cum secuvine pilda maestrului său Vidu.

Sub influența studiilor continuate peste cîțiva ani la Viena, între 1921 și 1926, se orientează pentru un timp, către compozitorii occidentali, mai întîi către Cezar Franck, în *Sonata de vioară* (1922), apoi către Brahms și Reger în cele *18 lieduri pe texte germane* (1923—1926), ca apoi să se oprească pentru o altă perioadă de timp, sub influența moderniștilor vienezi, atonaliști; în *Preludiu, Fugă și Toccata*, în *Scherzo*, în *Fuga pentru orgă*, în *Variațiile pentru pian* și în alte multe piese instrumentale.

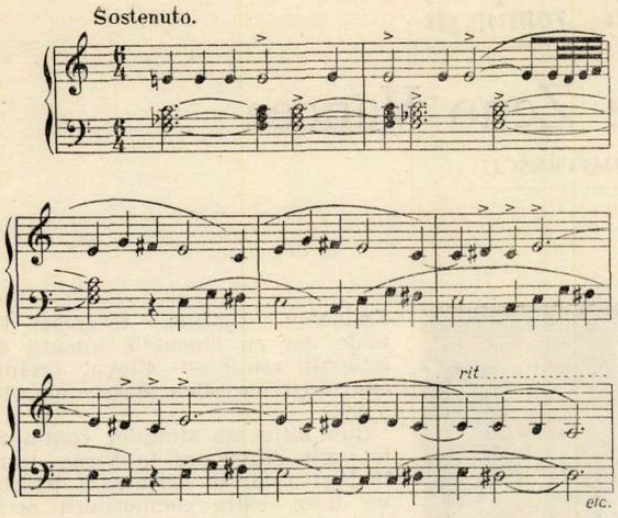
Intors în țară, ca profesor la Conservatorul din Tg. Mureș, în toamna lui 1926, în ambianța sănătoasă a mediului românesc, își reneagă treptat orientările cosmopolite și se reîntoarce la muzica populară, ca izvor de inspirație. Era vremea în care Sabin Drăgoi se afirma cu avînt, pe acest teren. In primele lucrări din perioada aceasta, lucrări cu tematică populară, împrumutată sau inventată în spiritul muzicii populare, ca *Rapsodia bănățeană Nr. 1* (1926), *Psalmul 31 pentru cor și orchestră* (1927), *Scoarțe, pentru orchestră de cameră* (1928), tratarea este mai mult polifonico-lineară decît armonică. Persistă într'o oarecare măsură reminiscențele studiilor făcute la Viena, într'un timp, cînd linearismul era mijlocul de tratare cel mai întrebuințat de atonaliști.

In baletul *Priculiciul*, scris între 1931-1933, precum și în primul *Quartet de coarde*, scris mai tîrziu, — amîndouă lucrări premiate cu „Premiul George Enescu" —, dispare treptat utilizarea aproape exclusivă a stilului linear polifonic și intervine în schimb în mare măsură, armonia.

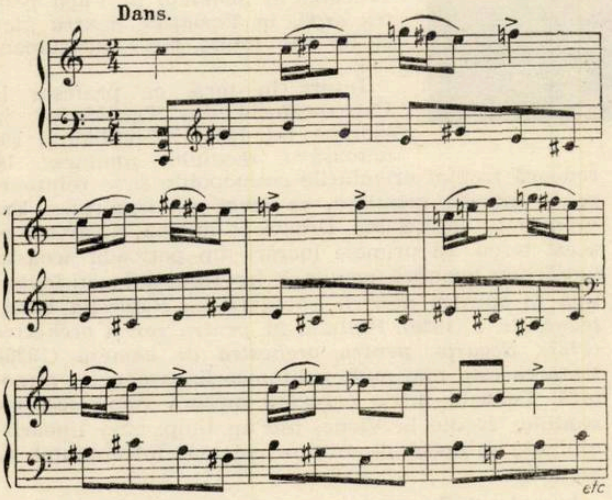
Rămășițele acelorași studii, făcute la Viena, se constată însă și în armonie, în disonanțele, uneori abuzive, precum și în instabilitatea tonală. Indreptarea spre un stil propriu, natural, simplu, dezbrăcat de influențele compozitorilor moderniști vienezi, se face curînd, cu fiecare nouă lucrare din perioada maturității.

Atît în Quartetul Nr. 1, cît și în Priculiciul, melodica și ritmica populară se împletesc din plin. Cele 73 de teme ale acestei lucrări, bogate în substanță muzicală, sunt majoritatea creații proprii, avînd o strînsă legătură cu caracterul muzicii populare bănățene.

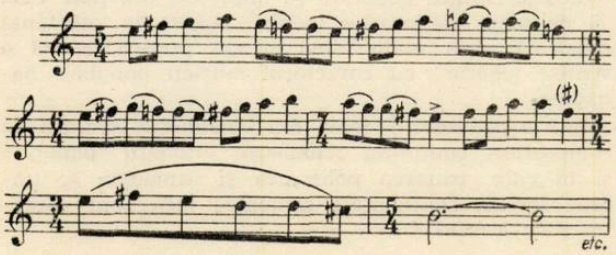
Iată o interesantă temă din Priculiciul, creeată de compozitor, conținînd frumoase intonații populare și în care, tratarea polifonică și armonică se îmbină fericit. Disonanțele armonice încă sunt caracteristice acestei epoci.



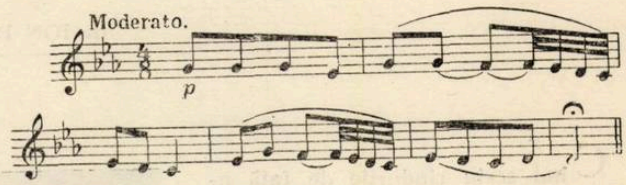
În fragmentul de dans care urmează, luat din aceeași lucrare, linia melodică nu-și pierde echilibrul tonal diatonic și nu devine turmentată prin intervențiile cromatice. Acestea îi dau culoare. Tratarea armonică aduce un dualism tonal cu melodia care, luată separat, conține în esență frumoase caracteristici de ritm și melodie populară.



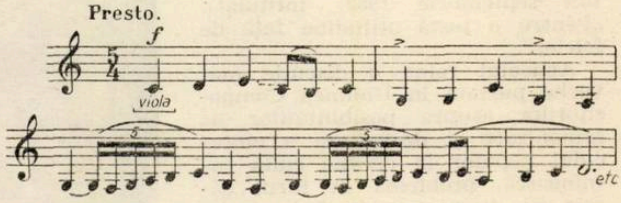
Aceeași intervenție cromatică în linia melodică, influență a stilului practicat cu ani în urmă de compozitor, departe de a distruge structura modal-diatonică a melodici, îi dă mai multă sensibilitate și culoare, în următoarea temă extrasă din Priculiciul. (De astădată, intervenția cromatică e mai slabă. E vorba doar de cromatizarea modului doric, stabilit aci pe mi, care în suire întrebuințează fa diez (treaptă proprie), iar în coborîre fa becar (caracteristică frigică), procedeu, de altfel, utilizat în cîntecul popular și psaltic). Numai că pasagiile cromatice se succed aici prea repede. Alternanța măsurilor diferite, nu ține, în această melodie, de maniera artificioasă a moderniștilor, ci mai curînd de libertatea ritmică a cîntecului popular.



În primul Quartet de coarde, scris după 1936, temele melodice devin mai limpezi, caracterul popular se accentuează. Unele teme sunt direct împrumutate din muzica populară, cum e, de pildă, tema de bază a primului Allegro, construit în formă liberă de fantezie.



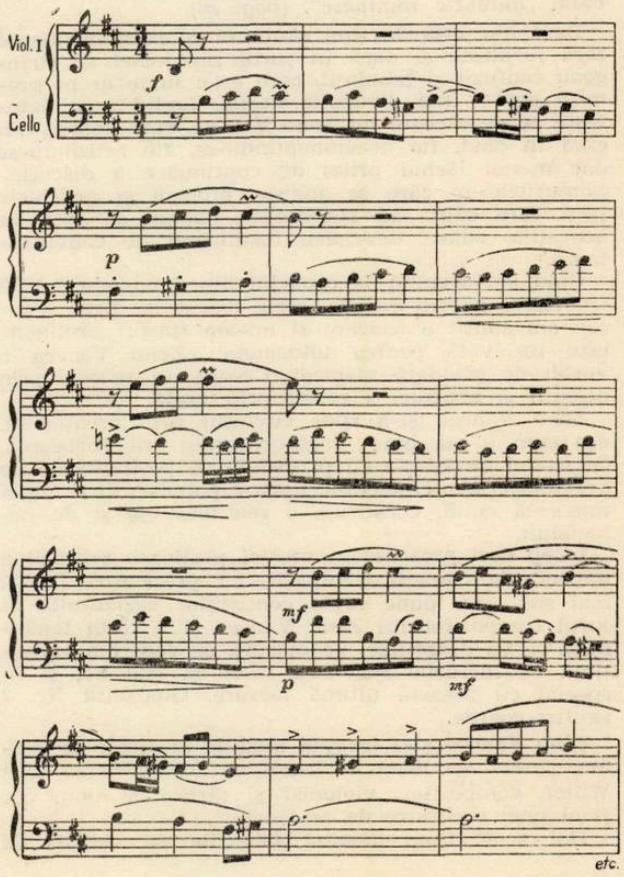
Scherzo-ul, din aceeași lucrare, are la bază următoarea temă, scrisă de compozitor, în spiritul muzicii populare :



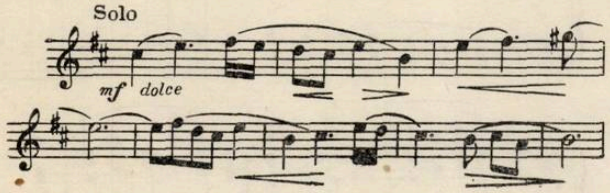
Requiemul („Premiul I George Enescu" în 1941), are o tematică muzicală inspirată din cîntarea de strana. Stilul e curat, clar, tratarea armonico-polifonică, simplă.

Ciclul de 10 cîntece pe versuri de Gh. Bacovia, scris în 1944, prezintă deasemenea intonații populare, frumos îmbinate cu armonia.

Simfonietta în 4 părți, scrisă în 1949, are la bază teme cu un pronunțat caracter românesc. Sunt melodii de structură modală, avînd forme ritmice caracteristice. Tema I-a din partea I-a, desfășurată la început monodic, crește din celula populară, caracteristică în colind. Tratarea contrapunctică îi este adecuată.



Tema a II-a, din aceeaşi parte a Simfoniettei, are un caracter prin excelenţă melodic, cu intonaţii populare curate, cu un perfect stil diatonic. E tratată monodic, ca solo de oboi.



De astădată, ca şi în lucrarea următoare „O zi de vară într'o gospodărie colectivă", cromatismul, disonanţa formală, dualismul tonal, sunt cu desăvîrşire părăsite.

Zeno Vancea merge de acum drept spre conţinutul adînc, spre expresia simplă, clară şi curată, înlăturînd toate artificiile manierei din tinereţe.

Celula cîntecului popular îşi dezvoltă liber caracteristicile ei de substanţă, în formele mari, utilizate de acum înainte. Problema armoniei şi polifoniei e atacată frontal şi cu măestrie. Nimic nesincer, nimic forţat, nimic artificial.

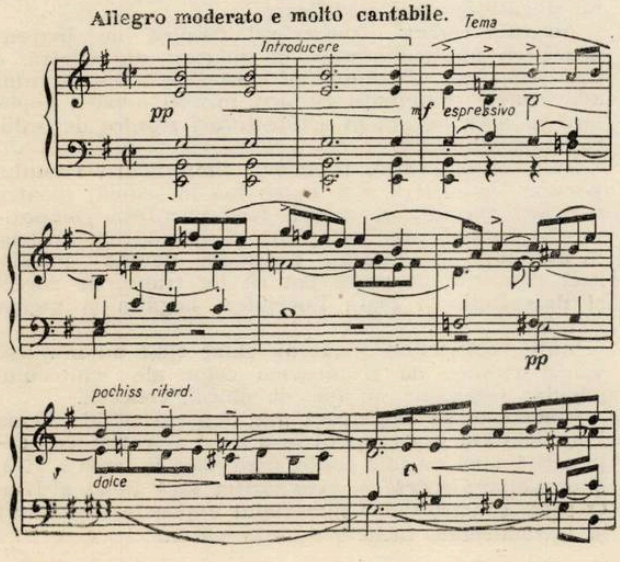
Zeno Vancea răspunde prin opera sa de maturitate, confuziilor creeate involuntar în jurul său. O justă atitudine faţă de folclorul nostru, o găsim în aceste ultime opere ale sale şi în special în Quartetul Nr. 2, scris în 1953. Vom dovedi cele afirmate mai sus cercetînd mai amănunţit această ultimă lucrare a lui, ca ultimă verigă din lanţul evoluţiei unei cariere importante de compozitor, aşa cum s'a văzut din lucrările parcurse în analiza de pînă acum.

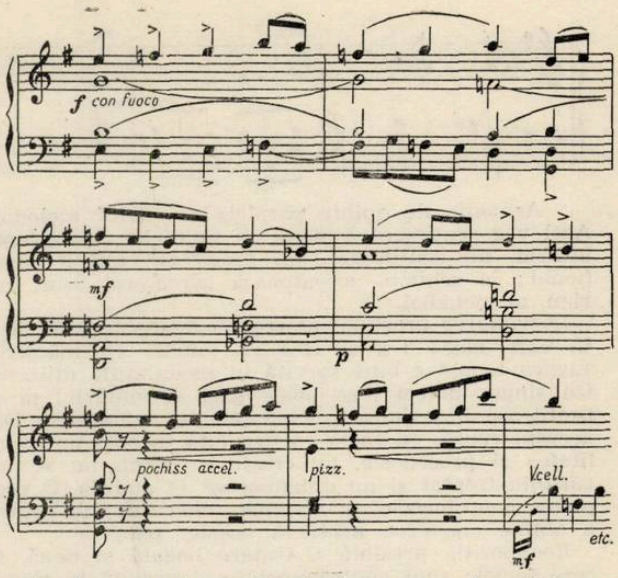
Quartetul are patru părţi: I. *„Allegro moderato e molto cantabile"*, II. *„Molto vivo" (Scherzo)*, III. *Andantino con grazia* şi IV. *„Allegro vivace"*.

Prima parte e scrisă în forma allegro-ului de sonată: două teme contrastante, dezvoltare şi reexpoziţie. O scurtă introducere, reprezentată prin cîteva acorduri, întîmpină intrarea primei teme. Caracterul popular al acesteia se afirmă discret şi rezultă mai mult din atmosfera generală, pe care o creează dezvoltarea motivului, caracterizat prin cuarta mărită. Substanţa melodică ţine mai mult de caracteristicile cîntecului popular liric şi se pare că în locul mişcării indicate de compozitor, i-ar conveni o mişcare mai lentă. Aceasta i-ar sustrage însă vigoarea necesară unei prime teme de allegro de sonată. Caracterul dinamic, care i se impune, în execuţie, pare, totuşi, puţin forţat, nenatural.

Modul de bază e frigicul, care capătă unele mici modificări către sfîrşit. Vioara I-a expune tema. Violoncelul o reia într'o formă mai prescurtată.

Tratarea armonică se îmbină cu cea polifonică şi îmbogăţeşte simţitor melodia.





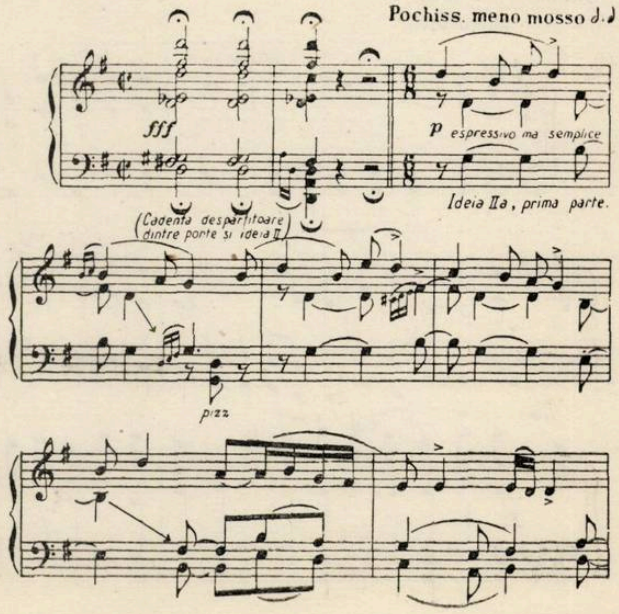
După un ponte destul de lung, care dezvoltă motive din prima temă, împreună cu alte motive, apărute sub forma de contrapuncte, urmează tema a II-a.

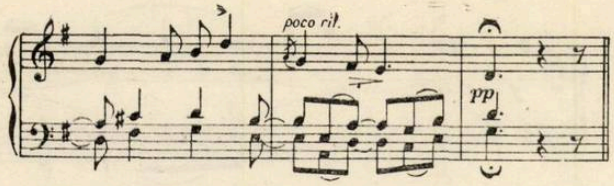
Cadenţa armonică, despărţitoare dintre aceşte două elemente ale formei, împreună cu pauza cu coroană, care îi urmează, nu ajută avîntului tematic, imprimat pînă acum. Ea opreşte mişcarea şi fragmentează încă dela început o formă, a cărei orînduire logică cere să rămînă încontinuu în impulsul dinamic al mişcării iniţiale.

Tema a II-a e tratată mai amplu. Ea e alcătuită din trei părţi, după modelul clasic al Sonatei. Cea mai fericit realizată este partea I-a a ideii, reprezentînd o frumoasă melodie cu caracter de cîntec de leagăn.

Contrastul de esenţă, dintre prima idee şi cea de a doua se realizează suficient. Contrastul tonal ar fi cîştigat, dacă se opuneau alte tonalităţi, decît frigicul pe mi şi sol majorul.

Ideea a II-a îşi pierde, însă, treptat plasticitatea şi prospeţimea, cu care debutează, pe măsură ce se desfăşoară în celelalte două părţi componente. De remarcat în tratarea primei teme din ideea a II-a, sunt contrapunctele, care o însoţesc în variaţiile, pe care le aduce. Acestea, departe de a rămîne simple elemente decorative, devin părţi vii, organice, creatoare de substanţă nouă, în cadrul temei





Armonia de quinte paralele nu strică melodiei. Acel vag sentiment armonic al quintelor, intenţionat utilizat, nu conturează, nu precizează sensul funcţional ; în schimb, accentuează caracterul uşor, aerian, al melodiei.

Dezvoltarea prezintă interesante momente polifonice, în care ideea I-a şi II-a se îmbină cu măestrie. Logica tonală e bine servită în modulaţiile utilizate. Un singur defect i se poate găsi dezvoltării : nu-şi profilează îndeajuns de bine punctul culminant. Din această cauză, cu toate că dezvoltă incontinuu tonalitatea şi procedeele, nu creşte suficient, nu se încălzeşte treptat şi nu dinamizează la audiţie. O economie a mijloacelor se impunea dela început, pentru a obţine creşterea necesară acestei părţi.

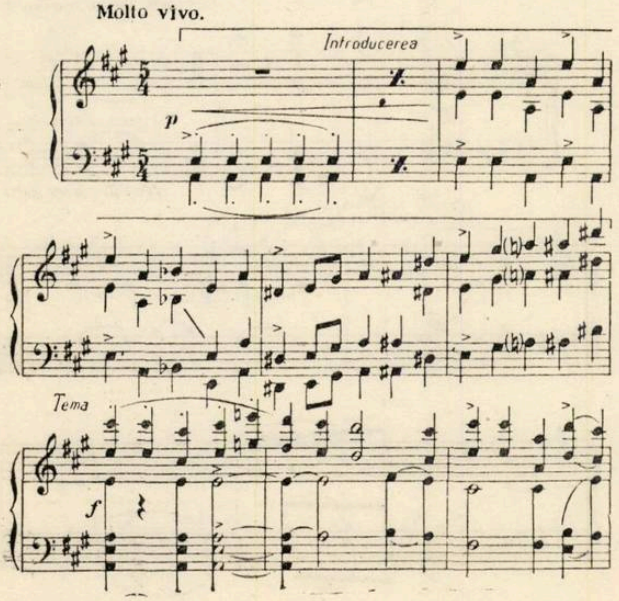
Reexpoziţia prezintă o tratare bogată şi nouă, în care temele sunt contrapunctate şi dezvoltate armonic. Frumos şi la loc bine ales, se prezintă canonul dintre vioara I-a şi violoncel, în pontele reexpoziţiei. Ideea a II-a apare măestrit decorată contrapunctic. Prezentarea ei în mi major se impune, ca simetrie tonală faţă de frigicul mi. Dezvoltarea finală utilizează ca punct de plecare scurta introducere de la început. Reîntoarcerea la minorul frigic, după majorul ideii a II-a, coboară întrucîtva forţa şi strălucirea, în care se angajase reexpoziţia, odată cu ideea a II-a.

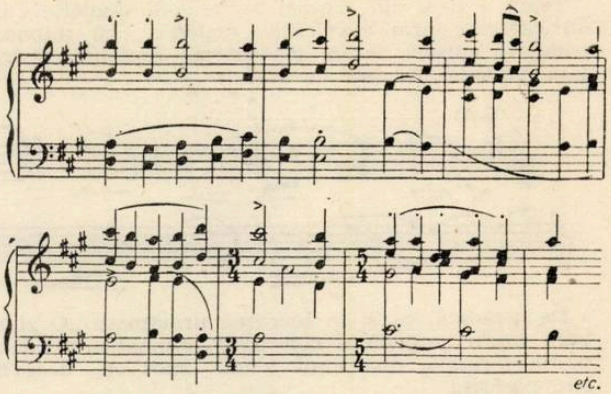
Cadenţa piccardiană de sfîrşit e aşteptată.

Partea I-a a quartetului e bine construită. Proporţia dintre elementele componente e justă. Dacă compozitorul ar desfiinţa punctele de oprire, care separă sistematic aceste membre ale formei, atunci continuitatea în desfăşurarea muzicală, dinamismul şi contrastele ar fi mai bine realizate.

Partea a II-a e un Scherzo vioi, cu o mişcare contrastantă la mijloc (Scherzo, Allegro vivo, Trio, Andante Sostenuto e rubato, Scherzo, Allegro vivo).

Tema principală a acestei părţi are toate însuşirile muzicii populare. E construită pe un nucleu melodic simplu, caracteristic atît prin ritmul bogat, cît şi prin noblețea stilului melodic al colindului. Modul e mixolidianul stabilit pe *la*, cu inflexiuni de cadenţă pe treapta a II-a (si), fără a determina, însă, centrul modal pe această funcţiune. O introducere sub forma unei anacruse mai dezvoltate, pregăteşte intrarea în temă :



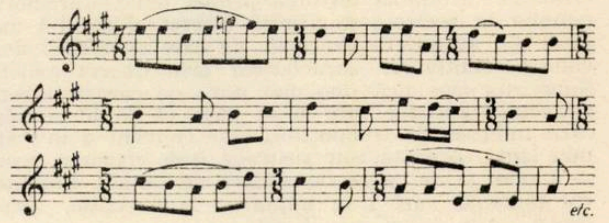


Armonia de quinte paralele, de astădată n'o găsesc cea mai potrivită. Mai departe, tratarea devine prin excelenţă armonică, dar se simte totuşi dedesubt, o formă de polifonie simplă (notă contra notă) din mişcarea elegantă, sau uneori din tratarea, cu oarecare independenţă, a vocilor din quartet.

Era de preferat încadrarea ritmului într'o măsură cu timpii reprezentaţi prin optime (5/8 în loc de 5/4), pentru a servi mai bine mişcarea indicată (molto vivo).

Socotesc că indicaţia măsurii de 5/4 nu corespunde şi pentru motivul că vrea să simplifice în bună parte ritmul, pentru a uşura execuţia fără să ţină seama însă de accentele reale, care se succed în melodie, după altă ordine, decît cea indicată de bara de măsură.

După indicaţia măsurii şi după desfăşurarea melodică, s'ar părea că ne aflăm într'un ritm de cinci, complex (3+2 alternînd cu 2+3), formînd împreună o unitate de ordin superior („Ritm refractat în oglindă"). Însă, atît din accentele indicate de compozitor, cît mai ales din observarea atentă a melodiei, transcrierea justă, ritmică, ar fi astfel:



De altfel, în toată partea de „Scherzo", pînă la Trio, compozitorul e în conflict cu transcrierea justă a măsurilor. In acest sens, apariţia pentru puţin timp a temei a II-a în măsura de 6/8 (în realitate ar trebui o măsură de 3) şi revenirea în măsura de 5/4, nu-şi găseşte nicio justificare.

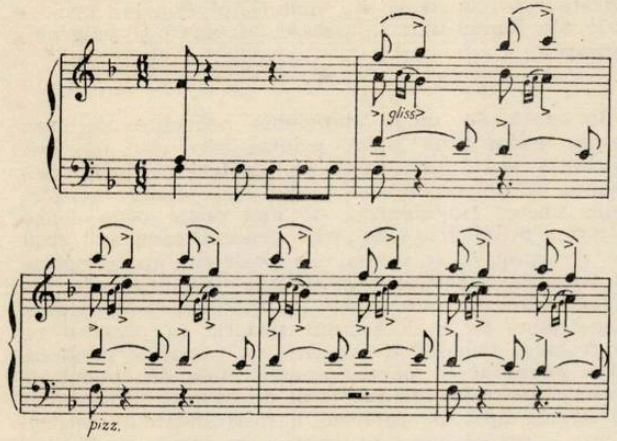
Această corectă transcriere ritmică nu îngreunează cu nimic execuţia, în quartet; din contră, o uşurează, prin claritatea, cu care indică interpreţilor adevăratele combinaţii ritmice, proprii muzicii populare cu text, bogată în arhitecturări ritmice de ordin complex, superior.

Dacă în orchestră, problema simplificării ritmului popular, în scriere, s'ar putea lua în seamă, pentru a uşura execuţia şi deci a face partitura compozitorului romîn mai accesibilă dirijorului şi instrumentiştilor, în quartet, precauţia devine inutilă. Aici ritmurile populare pot să fie transcrise corect şi dezvoltate în toată libertatea, bogăţia şi vigoarea lor.

Mulţi compozitori moderni, chiar cînd nu mînuesc valori ritmice de frumuseţea celor ale cîntecului popular romînesc, nu fac, de obicei, concesii.

Scherzo-ul se desfăşoară mai departe astfel : Tema I-a, alcătuită din elementele a + b + a (variat contrapunctic), apoi un mic ponte, care duce la tema a II-a, o dezvoltare scurtă şi reexpoziţia fără tema a II-a. O codă, construită pe materialul expus în care intră şi introducerea, încheie această parte.

Cea de a doua temă, prin faptul că nu se mai reexpune, rămîne episodică.



Această temă, caracterizată prin ritmul sincopat şi substratul pentatonic, se dezvoltă în trei variaţii succesive. Tema rămîne neatinsă: se variază numai decoraţia armonică şi contrapunctică, precum şi tonalitatea (fa—re bemol—la bemol).

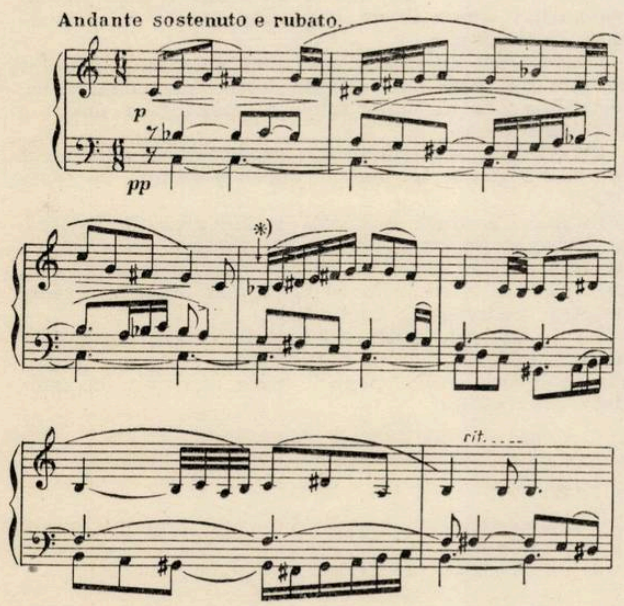
Trio, prin substanţa sa muzicală cu totul deosebită faţă de Scherzo, precum şi prin mişcarea şi caracterul său, prea contrastante faţă de acesta, apoi cu ajutorul cadenţelor şi coroanelor — manieră obişnuită compozitorului în această lucrare — devine foarte uşor o piesă de sine stătătoare. Mă asociez părerilor emise în discuţiile dela cenaclu, ca această parte să se detaşeze şi să intervină, ca parte independentă, imediat după primul Allegro, înainte de Scherzo. In acest fel, arhitectura generală a lucrării ar fi mai echilibrată.

Revenirea Scherzo-ului, pe care compozitorul o aduce prin repetiţie, nu prin reexpoziţie variată, n'ar mai avea loc, în acest caz.

Nu cred că ar constitui o lipsă provocată lucrării.

Tema de bază a acestei părţi are caracter de doină. Modul e cromatic, cu prima cvartă mărită, iar a doua micşorată (do — fa diez — si bemol) şi cu secundă mărită, între treapta I-a şi a II-a (do — *re diez* — mi — fa diez — sol — la — si bemol — do).

Tratarea în contrapunct la două voci, cu o a treia voce de armonie, e interesantă:

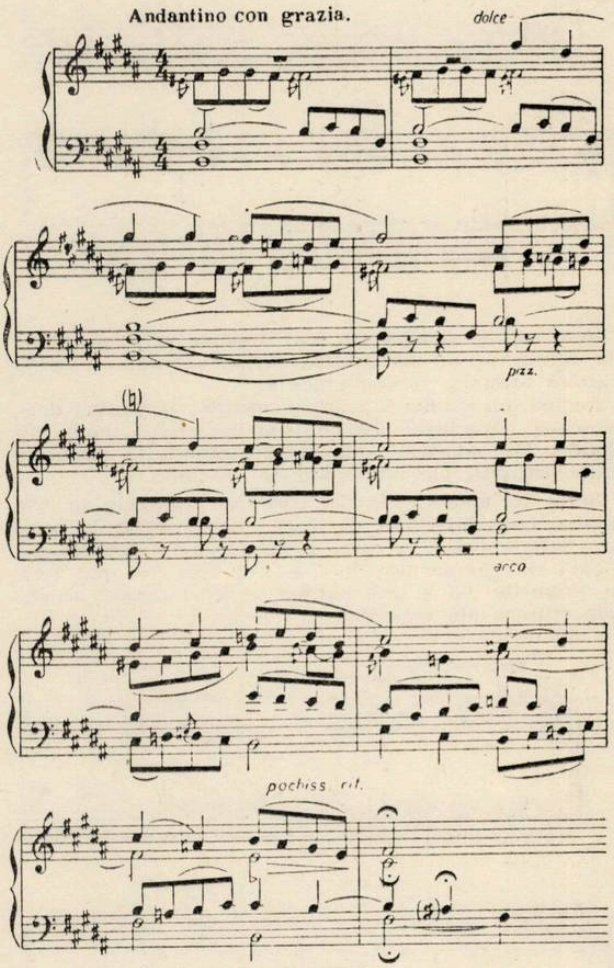


Partea a III-a: „Andantino con grazia" cred că e cea mai realizată dintre toate celelalte. Melodia ei se dezvoltă sub forma unui cîntec bine condus. Cantilena e generoasă, simplă, sinceră, plină de poezie. Firul ei începe să se desfăşoare strălucitor, în modul major (si) şi se pierde modest în minorul eolic (fa diez minor, omonimul dominantei).

Tratarea armonico-polifonică aduce la început un ostinato, alternînd între vioara a II-a şi violă, pe o dublă pedală de violoncel.

Forma reprezintă un A — B — A, cu dezvoltări şi variaţii libere.

Expresia muzicală se intensifică spre sfîrşit, printr'o creştere polifonică realizată cu mare măestrie. O atmosferă optimistă, caldă, îmbietoare, se desprinde din această frumoasă piesă. S'ar putea spune că ascultăm un frumos cîntec de leagăn.

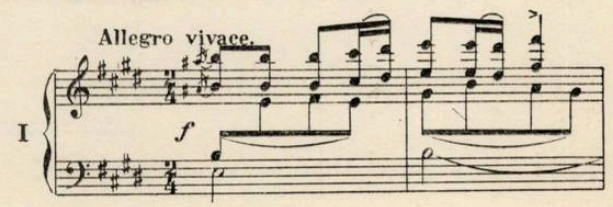


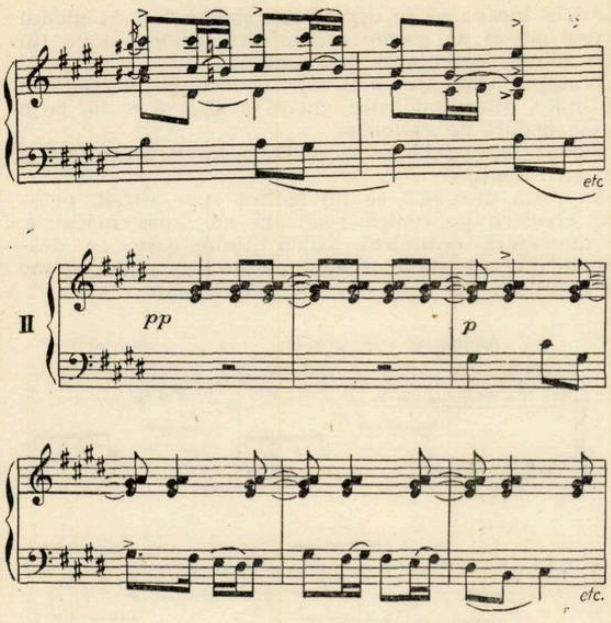
Unitatea de stil şi legătura dintre elementele tematice componente sunt admirabil realizate în această parte a quartetului.

Intr'adevăr, o frumoasă pagină în muzica de cameră românească.

Finalul (partea a IV-a) „Allegro vivace", spre deosebire de celelalte părţi, are un caracter dansant.

Ideea principală e un joc bănăţean de factură simplă, pe care compozitorul îl ia drept refren, în alcătuirea formei de Rondo-Sonată a acestei părţi. Construită la rîndul său în forma mică a+b+a, tema se înlănţuie printr'un pont cu tema a II-a, prezentată în tonalitatea minoră relativă. Şi această a doua temă prezintă caracterul de joc.

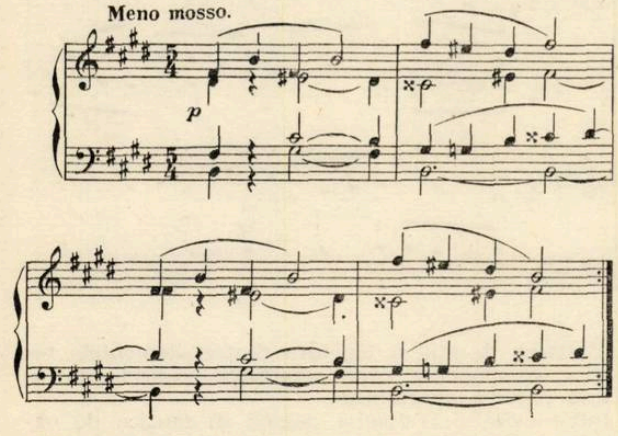




Rondo-ul se desfăşoară mai departe prin intervenţia refrenului în tonalitatea iniţială şi sub o formă variată armonic şi instrumental.

Partea din mijloc (C) „*Meno mosso*", păstrează deasemenea caracterul dansabil al celorlalte teme din Rondo. De astădată identificăm intonaţiile populare bine afirmate, ale unui dans în 5 timpi.

Scris în măsura de 5/4, trebuie transcris în 5/8, pentru considerentele, pe care le-am arătat la analiza Scherzo-ului. A doua propoziţiune muzicală, indicată de compozitor, în 7/4, s'ar încadra mai bine în măsurile 5/8 şi 2/8, pentru a servi corect accentele ritmice ale melodiei.



Dezvoltarea acestei teme scurte se face prin revenirea ei, sub forma de variaţii, cu schimbarea tonalităţii (si — sol).

Tratarea armonică dovedeşte şi de astădată un substrat polifonic, care determină mişcările vocilor precum şi unele disonanţe.

Reexpoziţia e completă. Refrenul şi tema a II-a revin modificate şi în creştere gradată către final. Acesta este construit din materialul temelor principale ale Rondo-ului şi încheie cu vervă şi puternic, lucrarea.

★

In afară de unele deficienţe mărunte, pe care le-am arătat pînă acum, printre care cea mai importantă era totuşi lipsa de legătură dintre elemente, în forma muzicală, din care cauză lucrarea pare uneori fragmentată, se mai poate deasemenea observa o deficienţă de ordin general, ceva mai greu de remediat decît prima: compozitorul nu adînceşte cu destulă măestrie posibilităţile instrumentale ale quartetului de coarde, atît în utilizarea ambitusului, registrelor, cît şi a stilului specific în prezentarea şi tratarea temelor şi mai ales în variaţiile acestora. Este adevărat că pentru a scrie bine din punct de vedere instrumental quartetul de coarde, se cere cunoaşterea aproape perfectă a instrumentelor respective. Lipsa acesteia se poate, în parte, suplini cu studiul literaturii muzicale, în special cu studiul quartetelor lui Beethoven şi al altor lucrări moderne.

Din cauza neexploatării suficiente a resurselor instrumentale imense, pe care le oferă formaţia de coarde, precum şi din neobservarea specificului instrumental adecuat, multe pagini din valoroasa lucrare prezentă rămîn la înfăţişarea unui ansamblu de polifonie vocală. (S'ar putea vorbi întrucîtva, poate, de un abuz de polifonie în dauna stilului armonic, în tratarea temelor).

In schimb, însă, calităţile lucrării sunt de prim ordin.

Materialul tematic este bine ales, clar, expresiv, cu pregnante intonaţii populare.

Inspiraţia din cîntecul popular devine larg creatoare, puternică şi exprimată cu măestrie.

Unitatea de stil a lucrării este remarcabilă.

Contrastele dintre teme şi dintre părţi sunt bine realizate în cadrul acestei unităţi.

Construcţia e bine închegată. Forma lucrării, prin excelenţă clasică, ajută compozitorului să-şi poată prezenta logic şi bine proporţionat materialul său tematic şi să-şi afirme cu vigoare şi plasticitate ideile sale muzicale.

Lucrarea nu e complicată, nu e încărcată de lucruri inutile. O judicioasă alegere şi economie a mijloacelor de expresie, îi dau această înfăţişare simplă, sub care stă însă o adîncime demnă de un compozitor ajuns la un important stadiu de dezvoltare în cariera sa.

Dezvoltarea creatoare a celulei cîntecului popular în una din cele mai dificile forme ale compoziţiei, constituie pentru majoritatea compozitorilor noştri o problemă grea.

Pentru cei care cunosc din proprie experienţă acest lucru, realizarea lui Zeno Vancea e demnă de toată lauda.

Puţina literatură muzicală romînească de cameră, se îmbogăţeşte cu o lucrare de valoare, care stă cu prestanţă lîngă celelalte lucrări valoroase romîneşti, prin care se afirmă din ce în ce mai puternic, şcoala noastră modernă de compoziţie.

Iar în privinţa polemicilor şi în contra confuziilor asupra posibilităţilor de dezvoltare a cîntecului popular în creaţia cultă, Zeno Vancea a vorbit de astădată convingător.

„Rapsodia“ pentru pian şi orchestră de N. Kirculescu

de J. V. PANDELESCU

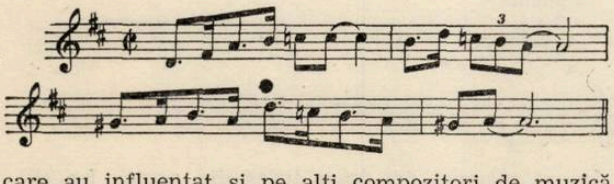
Nicolae Kirculescu este unul din compozitorii a cărui muzică se bucură de o deosebită popularitate în rândurile largi ale ascultătorilor. El a debutat în muzica uşoară cu mulţi ani în urmă scriind cîntece şi romanţe, valsuri, tangouri, cuplete, etc. lucrări ce l-au învederat drept un compozitor cu o inventivitate melodică remarcabilă.

Aflat la început sub influenţa muzicii decadente occidentale, de cafe-concert şi de jazz, compozitorul s'a orientat, după eliberarea ţării noastre şi îndeosebi după istorica Hotărîre a C.C. al P.C.U.S. privitoare la problemele muzicii, către compoziţii tot mai legate de viaţa cea nouă şi de nevoile crescînde de artă ale oamenilor muncii.

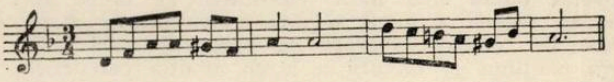
Convins că între muzica „cultă“ şi muzica uşoară nu există bariere şi că fiecare dintre acestea trebuie să se inspire din realitate şi să o reflecte pe căi specifice, Kirculescu a compus — apropiindu-se totodată de muzica populară — o seamă de lucrări pline de conţinut ca: „Hai pe Dunăre, pescar“, „Hei, morăriţo“, „Cărăruie“, poemul „Fructele de aur“, „Patru studii de concert“ (apreciate la noi şi peste hotare) precum şi opereta „N'a fost nuntă mai frumoasă“, jucată cu succes atît în ţară cît şi la Budapesta şi care a fost distinsă, în 1951, cu Premiul de Stat. In „Pastorala“ pentru flaut şi orchestră, compozitorul a abordat muzica simfonică programatică. El a mai scris o operetă radiofonică pentru copii, muzică pentru filmul „Doi iepuraşi“ ş. a.

Muzica sa este deosebit de melodioasă, de atrăgătoare şi poate fi reţinută uşor. Ea are anumite inflexiuni melodice care o fac recunoscută imediat.

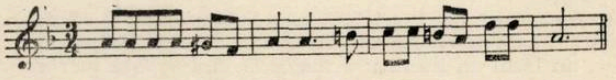
N. Kirculescu este un pasionat al acelor intonaţii ce fac ca ideile muzicale şi literare să pătrundă în masa largă a ascultătorilor. Toate aceste remarcabile însuşiri stau la baza marilor succese pe care le-au obţinut o seamă din creaţiile sale şi care l-au aşezat la loc de frunte în rîndurile compozitorilor noştri. Compoziţiile sale îmbracă însă, uneori, un caracter oarecum bulevardier, alteori salonard, ca în romanţele „Du-te dor, departe“



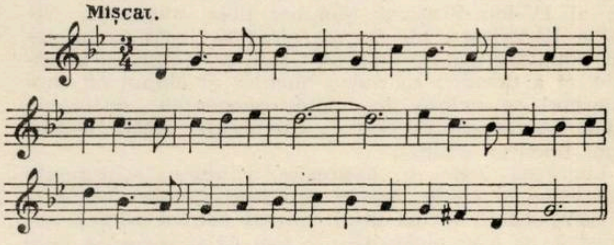
care au influenţat şi pe alţi compozitori de muzică uşoară. N. Kirculescu s'a influenţat şi pe sine. Există la compozitor o anumită manieră, unele inflexiuni melodice, ce apar mai des în compoziţii; deasemenea unele cadenţe finale care seamănă mult între ele. Este evidentă de pildă asemănarea motivelor din



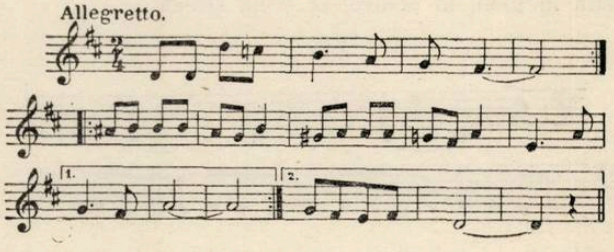
„In pădurea de stejar“ şi „N'a fost nuntă mai frumoasă“.



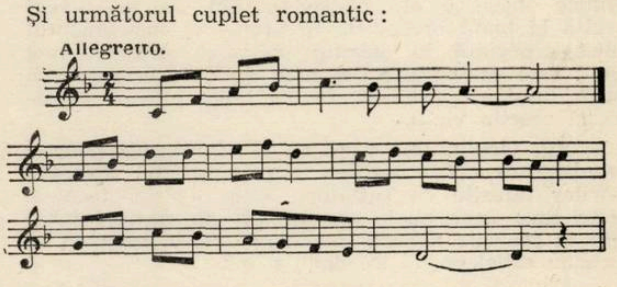
Pe de altă parte există motive cu incontestabile asemănări atît din punct de vedere melodic cît şi ritmic, cu unele cuplete vulgare de odinioară. De pildă următorul cor din „N'a fost nuntă mai frumoasă“ care aduce a „Ecaterino,...“.



De asemenea între următorul cuplet al lui Ciocîrlie din „N'a fost nuntă mai frumoasă“.

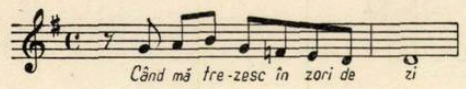


Şi următorul cuplet romantic:



In ceeace priveşte cadenţe de ordinul celei din „Cînd mă trezesc în zori de Zi“, ele sunt caracteristice pentru N. Kirculescu. Trebuie să arătăm că „folclorizarea“ — ca să-i spunem astfel — a unei teme nu trebuie urmărită ca un scop în sine. Nu este necesar a se face cu orice preţ coborîri de trepte tonale şi secunde mărite pentru a da unei anumite teme... iz romînesc. Un exemplu îl oferă însuşi tango-ul sus citat „Cînd mă trezesc în zori de zi“, unde coborîrea dela fa diez la fa natural e făcută cu vădita intenţie de a da cîntecului o „culoare“ romînească. In cazul

acesta însă, melodia îmbracă un caracter aproape depresiv, în contradicție cu textul optimist al cîntecului, în care e vorba despre oamenii muncii ce pleacă voioși spre marea albastră la odihnă :



Dacă toate acestea purtau în ele pecetea stilului personal al autorului, apoi ele ascundeau și primejdia căderii în șablon, în banalitatea autorepetării. Dar Nicolae Kirculescu, care a înzestrat muzica noastră cu prima operetă romînească pe o temă actuală, și-a dovedit odată mai mult vitalitatea sa creatoare pășind curajos pe un teren nou, compunînd o „Rapsodie de concert", lucrare de proporții mari care prin conținut și factură a atras atenția cercurilor noastre muzicale.

S'a înțeles prin „Rapsodie" de cele mai adesea ori, acele fantezii instrumentale ce se sprijină pe melodii populare.

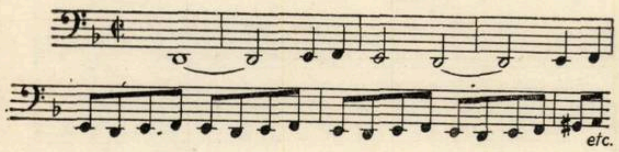
Compozitori ca Liszt, Brahms, Dargomîjschi, Lalo, Dvorak, Liapunov, Ravel, Gershwin, Enescu, Rahmaninov, au lăsat în literatura muzicală universală lucrări valoroase care sunt o ilustrare strălucită a genului rapsodiei. Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Zeno Vancea, Emanoil Elenescu, Constantin Bobescu, Theodor Lupu ș. a., au scris deasemenea rapsodii, la baza cărora stau, îndeobște, melodii populare romînești.

In Rapsodia sa, închinată tineretului venit la cel de al IV-lea Festival Mondial dela București, Nicolae Kirculescu nu s'a mărginit să însăileze melodii populare tratate mai mult sau mai puțin cu măestrie, ci a urmărit să redea bucuria și elanul cu care tineretul se avîntă în viață, momentele de calm, chiar de reverie pe care la răstimpuri acesta le are, apoi bucuria izbînzii.

Lucrarea este o expresie a unor sentimente puternice și calde pentru tineretul iubitor de pace.

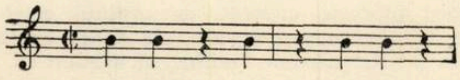
Compusă în forma unui concert pentru pian și orchestră, ea este alcătuită din trei părți scrise în chip liber. Prima parte, rubato lento, este făurită pe o temă cu caracter bărbătesc, eroic (A). Ea apare profilată la pian, în octave, la mîna stîngă:

(A)



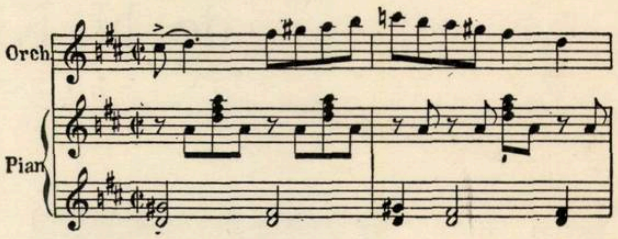
Reluată, tot de către pian, cu folosirea resurselor tehnice specifice ale instrumentului, ea va reveni lărgită la toată orchestra, în vreme ce instrumentul solist arpegiază în spiritul melodiei inițiale. Apoi brusc este dezlănțuită din nou, de data aceasta sub forma unui joc romînesc în doi timpi plin de bucuria și veselia vieții.

Ritmul jocului este ținut ca la orchestrele noastre populare, de către coardele grave, melodia revenind viorilor întărite de suflători. Este o sîrbă focoasă, peste care apar unele „stropituri" de ritmuri întîlnite în jocurile noastre populare „Ca la breaza", în jocurile ardelenești „De doi", ș. a. :



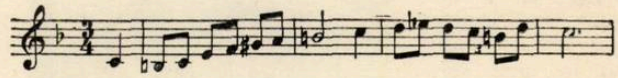
Toată această parte creează imaginile luminoase ale bucuriei de a trăi, ale vieții noi a tineretului nostru care muncește cu elan și voioșie.

Acompaniamentul pianului îmbracă apoi forme noi, apropiate necontenit de stilul orchestrelor populare, asemănătoare unei țiituri de țambal care merge paralel cu o contramelodie, în chip de variațiuni pe tema A ușor modificată și care apărînd la suflători, aduce diversitate atît în desfășurarea melodiei cît și a coloritului orchestral :

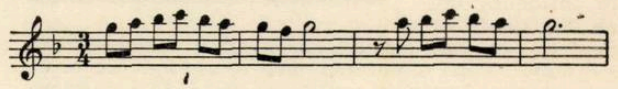


Totul se sfîrșește neașteptat, ca la multe din jocurile noastre populare. Orchestra rupe atmosfera de joc prin cîteva măsuri ce introduc o notă de gravitate, apoi pianul ajunge în stil rapsodic la o cadență în do major ce face trecerea către tema a doua (B) :

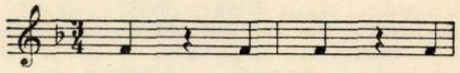
(B)



Această temă (B) are un puternic caracter romînesc. Armonizarea ei e făcută cu alunecarea tonală pe două acorduri de septimă (do diez — si natural și do natural — si bemol) pentru a se așeza în fa major. Tema (B), caldă, e un cîntec liric cu o formă clară națională romînească, expusă de clarinet și de flaut, după care solistul expune o a doua perioadă a temei B, ca o prelungire, ca un ecou al primei, creind o atmosferă plină de poezie (B 2) :



Aceeași temă B este încredințată fie solistului acompaniat de coarde, fie orchestrei, care o expune de data aceasta într'un tempo nou, de horă bătrînească, în trei timpi :

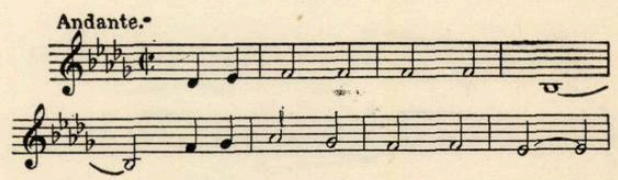


Hora pe care pianul înscrie variații de mare strălucire are cu tot ritmul ei bătrînesc, o puternică viață.

Compozitorul pregătește apoi o trecere către Andante, parte mediană a lucrării, prin mijlocirea unui pasaj, larghetto, la orchestră, în care prima temă (A) apare din nou, confirmînd o anumită unitate a lucrării. Ea revine în valori lărgite, la coarde, fagoți și tubă, expusă pe o treaptă superioară, dela fa minor la si bemol minor.

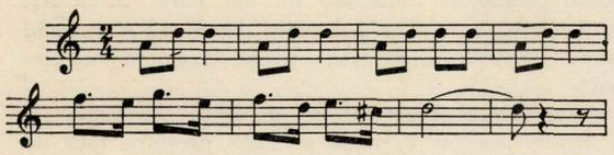
In andante (C) compozitorul a izbutit să înfățișeze cu multă căldură și sinceritate aspecte lirice din viața tineretului nostru. Este un moment de seninătate sufletească contrastînd puternic cu cufundarea în „lirismul" individualist al atîtor compozitori decadenți. Aici este folosită direct tema cunoscutului cîntec popular (prima perioadă) „In gară le Leordeni". Tema e dată la vioară (care o intonează cu căldură și cu o notă de gravitate), în valori lărgite — armonia, simplă, fiind lăsată pe seama suflătorilor :

(C)

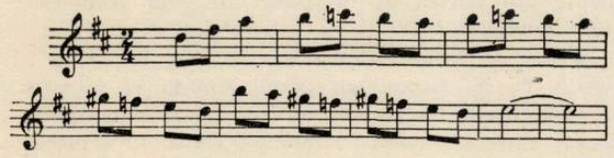


La un moment dat fraza lirică din partea I-a (B) revine aici ca un leit-motiv al afirmării frumuseții

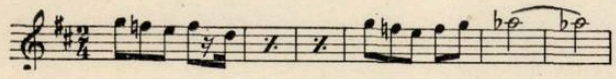
vieții. Această idee va fi exprimată cu vigoare în final (către care se trece prin mijlocirea perioadei a doua a cîntecului „In gară la Leordeni") :



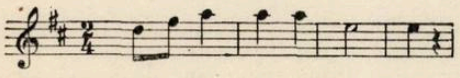
Finalul e construit pe două teme inspirate din jocurile noastre populare : o temă ardelenească — dată de suflători și coarde, întăriți de trompete —



apoi o sîrbă de mare vivacitate pe care orchestra o execută în stilul formațiilor noastre de muzică



populară. După o scurtă cadență a solistului care expune tema (B) din partea I-a, tema ardelenească revine într'un crescendo puternic, la toată orchestra. Pianul reia o variantă majoră a temei „dela Leordeni", în vreme ce violele și viorile I dublate de flaut



susțin o frumoasă contramelodie. După o scurtă cadență finală, orchestra reia prima temă (A), plină de lumină și de strălucire.

★

In compoziția de față, N. Kirculescu și-a propus să vorbească în chipul cel mai direct ascultătorului, folosind de data aceasta mijloacele mai bogate și variate oferite de solist și orchestră, și adevărul este că Rapsodia cucerește pe ascultător atît prin melodiile cît și ritmurile ei apropiate de cele ale cîntecelor noastre populare. Scriind-o, Nicolae Kirculescu a învederat un puternic și entuziast elan creator.

Talentul compozitorului dă dreptul să i se ceară însă ca să nu se rezume la o sferă intonațională redusă din folclorul nostru, ci să urmărească tot mai stăruitor asimilarea bogăției inepuizabile a muzicii populare romînești. Aceasta nu ar însemna cîtuși de puțin o scădere a personalității compozitorului, ci dimpotrivă o lărgire a orizontului său artistic creator. Menținerea într'o sferă intonațională limitată duce, fără îndoială, la manierism care, în nici un caz nu poate fi confundat cu un „stil personal".

In strînsă legătură cu cunoașterea și studierea folclorului se află problema dinamicii modulatorii. In compoziția sa Nicolae Kirculescu lasă uneori ca tema să revină de mai multe ori în aceeași tonalitate (în partea a doua de exemplu), alteori folosește modulații în tonalități de terță. Acestea, este drept, sunt întîlnite frecvent în melodiile noastre populare. Dar o asemenea tehnică modulatorie, repetată exagerat într'o lucrare de mari proporții, poate duce la o anumită monotonie, la stereotipism. Modurile noastre au trepte variate, oferind nenumărate posibilități de lărgire și îmbogățire a schemei modulatorii. Să ne gîndim în această privință la Rapsodia I-a de Enescu unde tema „Ciocârliei" de pildă trece din la major în re major și re minor apoi în si minor, re minor și la minor pentru a reveni apoi la la major.

Adîncind cu sîrguință structura internă a melosului popular, Nicolae Kirculescu ca de altfel și alți compozitori, vor vedea deschise în fața lor minunate posibilități, uneori inedite, de tratare armonică și modulatorică.

Momentele de veselie ale Rapsodiei sunt realizate cu multă culoare și cu elemente muzicale de joc autentic popular. Ele au o puternică dinamică, în contrast viu cu perioadele de calm ale lucrării. O formă mare nu se poate sprijini însă numai pe opoziții de tempo, trădînd din acest punct de vedere, un anumit simplism în tratarea materialului muzical.

Partea a doua a Rapsodiei emoționează în chip deosebit prin lirismul ei cald, învăluitor. Compozitorul s'a lăsat pătruns, în ceeace privește scrierea pianistică, de exemplul luminos al lui Chopin. Se cuvine arătat însă că pianul trebuie lăsat să cînte, în accepțiunea superioară a cuvîntului. Desigur, nu este vorba despre participarea cantitativă a instrumentului (din acest punct de vedere pianul cîntă aproape permanent obligato).

Lucrarea mai ridică și alte probleme în legătură cu forma de concert pe care o îmbracă. Așa cum se prezintă, ea dă impresia nu atît a unei piese concertante cît a unei lucrări pentru un solist acompaniat de orchestră. Or, în concepția simfonică a concertului orchestra trebuie să apară — cu tot rolul conducător al solistului — ca un partener egal, care, la momentele de intensificare a dramatismului simfonic, intervine cu greutate. Acest lucru nu se observă în cazul de față. Alternanțele dintre solist și tutti — cînd acestea există — nu se condiționează reciproc ci apar comandate mai mult de nevoia unei relaxări, a unei „odihniri" acordată unuia ori altuia dintre cei doi factori. Compozitorul și-a ales neîndoios ca model concertele lui Chopin, în care orchestra are un rol auxiliar suplinit însă de noblețea substanței muzicale a părții solistice.

Ar fi fost bine ca în fața lui N. Kirculescu să stăruie mai mult exemplul altor compozitori ca Beethoven și Ceaicovschi ce au atacat cu atît succes această dificilă formă. La ei, întocmai ca în dramaturgie, solistul unui concert este un personaj cu replicile precis caracterizate care intervin la timp, iar orchestra alcătuiește un element esențial de exprimare a conținutului, nu de decorație.

Orchestrei, care apare în lucrare cu discreție, s'ar cuveni să i se acorde mai multă importanță. Fără știrbirea rolului conducător al solistului, un travaliu tematic mai strîns, între pian și tutti, ar fi ridicat desigur mult interesul lucrării.

Orchestrația făcută, nu fără meșteșug, de către Eugen Micu, învederează unele convenționalisme în tratarea instrumentelor. Așa, bunăoară,coardele tre-

molează uneori pe pagini întregi, fără însă ca, prin acest procedeu, să se aducă o intensificare a expresiei. Pe de altă parte, anumite posibilități de obținere a culoarei specifice, obținute prin tratarea instrumentelor de suflat în pianissimo, apar rar valorificate, suflătorii fiind obligați să cînte îndeobște fortissimo.

In legătură cu colaborarea dintre compozitori și orchestratori vom face observația că pentru un muzician atît de înzestrat ca Nicolae Kirculescu trebuie să apară ca o necesitate de primul ordin eliberarea sa de sub tutela unui aranjator, oricît de priceput ar fi acesta. Sunt pline de învățămînt în această privință cuvintele lui D. Cabalevschi"... *Există și compozitori înzestrați care se bucură chiar de celebritate și care se intitulează „maeștri", care însă nu sunt în stare să se înfățișeze ascultătorului cu compozițiile lor, fără ajutorul unor aranjatori, orchestratori sau redactori. In unele cazuri acești auxiliari apar ca coautori dar de cele mai multe ori ei rămîn anonimi.*

E o problemă foarte serioasă dat fiind că în mediul nostru nu poate fi admis diletantismul și nici atitudinea lipsită de răspundere a unor compozitori față de artă și de activitatea lor creatoare. Un talent adevărat presupune necesarmente și aptitudinea de a lucra într'adevăr serios. De aceea nu poate fi numit compozitor talentat un om care, trăindu-și toată viața în artă, n'a învățat totuși să-și expună concis gîndurile și nu și-a însușit tehnica componistică".

Toate aceste observații pe marginea Rapsodiei lui N. Kirculescu au la bază o caldă prețuire față de talentul luminos al compozitorului și de rodnica muncă pe care o depune pe tărîmul artei. Cîntecele sale inspirate și pline de căldură, înaripate, convingerea cu care se dăruiește muzicii, dau dreptul tuturor să aștepte din partea sa înfăptuiri tot mai frumoase, mai valoroase.

Lucrare de incontestabilă valabilitate, Rapsodia a dovedit că N. Kirculescu poate aborda și formele muzicale mari. Ea trebuie să constituie punctul de plecare către noi lucrări simfonice scrise cu o măestrie artistică sporită, lucrări care vor atrage către acest gen de muzică masele cele mai largi ale ascultătorilor.

Inceputurile concertelor simfonice la Bucureşti *)

de MARIA ANA MUSICESCU

In istoria vieţii noastre muzicale, numele Filarmonicii apare pentru prima dată în martie 1835, cînd se pun bazele unei şcoli publice de muzică vocală şi instrumentală, condusă de Ion Andreas Wachman. In toată prima jumătate a veacului XIX, viaţa muzicală se reduce la teatrul de operă şi la unele concerte întîmplătoare date de celebrităţi muzicale — ca Fr. Liszt şi Iohann Strauss — în trecere prin ţara noastră. Alături de acestea, singurele manifestări de muzică laică sunt: muzica ţiganilor lăutari, acei „trubaduri romîni" [1]) care vehiculau dela sat la oraş doinele şi baladele populare şi „muzica militară pămînteană" [2]) care cînta în jurul anului 1852 în grădina Cişmigiu şi „alte asemenea locuri publice" [3]). Această muzică, înfiinţată pentru „mulţumitoarea petrecere a publicului" [4]) se aplauda şi se „bisuia" atît de zgomotos încît Departamentul din lăuntru a fost nevoit să dea o hotărîre prin care „nu mai e îngăduit să se aplaude şi să se bisuiască muzicile" [5]).

EDUARD WACHMAN

Dar atît spectacolele de operă date de trupele străine, cît şi concertele întîmplătoare ce aveau loc la Bucureşti, nu puteau da o continuitate vieţii noastre muzicale, întrucît artiştii şi trupele se schimbau dela stagiune la stagiune, iar o formaţie alcătuită din elemente romîneşti nu exista. Ca şi în ceeace priveşte formarea unui teatru de operă, creearea unei formaţii orchestrale permanente romîneşti nu s'a putut înfăptui decît în momentul în care s'au putut forma primele cadre necesare.

„Dela dobîndirea de artişti romîni", spune N. Filimon, „depinde în mare parte realizarea visului nostru de aur, gonirea muzicei turceşti din societatea noastră" [6]). Astfel, după 1858, o serie de tineri printre care Eduard Wachman, N. I. Voinescu, fraţii Petre şi Gh. Niţescu, Ninita Alessandrescu ş. a., studiază — ca bursieri ai statului — la Conservatoarele din Viena şi Paris. Iar în 1864, „şcoalele de muzică fiind găsite în complectă disoluţiune [7]) deoarece în trecut muzica era considerată „ca un ce de lux" [8]) guvernul înfiinţează conservatorul din Bucureşti, cu scopul de „a educa artiştii romîni pentru trebuinţele orchestrale ale scenelor de teatru din ţară" [9]). Primii profesori de muzică ai conservatorului au fost angajaţi dintre membrii orchestrei operei italiene sau ai trupelor de operă în trecere prin Bucureşti. Printre aceştia a fost şi Lud. Wiest, adus înainte de 1848 pentru a organiza orchestra domnească şi care avea să fie unul dintre primii solişti ai orchestrei Filarmonice condusă de Eduard Wachman.

Intors în ţară în 1863, după studii făcute la Viena şi Paris, numit profesor de armonie şi pian la Conservatorul din Bucureşti în 1864, Eduard Wachman, a luat iniţiativa organizării primelor concerte simfonice la Bucureşti. Un asemenea spectacol muzical era aproape necunoscut publicului bucureştean. „Inainte de 1866 nu au avut loc concerte de felul acesta, — spune Eduard Wachman — în public nu se executaseră decît cîteva trio-uri pentru pian şi instrumente de coarde de Mendelsohn, Weber şi Hummel" [10]). Nici cele două concerte cu caracter orchestral: Oratoriul „Stabat Mater" de Rossini, executat în 1849 de orchestra operei italiene şi concertul din 14 aprilie 1860 cînd orchestra a executat „Potpouri din melodii naţionale format cu tot caracterul naţional" de Al. Berdescu, cu atît mai puţin muzica de cameră organizată în saloanele boiereşti, nu sunt decît manifestări sporadice care nu arată continuitatea unei activităţi de concerte simfonice.

Pentru aducerea la îndeplinire a scopului său de a face cunoscută unui public cît mai larg muzica simfonică, Eduard Wachman începe prin a organiza o orchestră de 30 de persoane, alcătuită din orchestranţi dela opera italiană şi din mica orchestră a Teatrului Naţional, din cîţiva amatori, deoarece, — spune el — cu orchestra existentă, „rutinată numai cu opere italiene, cu un intrumentar redus la cîteva instrumente de coarde, puţine viori, un singur contrabas, un singur oboi, un singur fagot şi doi corni nu se puteau dobîndi calităţile de stil simfonic" [11]).

Cu această orchestră, compusă din elemente neomogene, după un mare număr de repetiţii, Eduard Wachman dirijează la 4 aprilie 1866, în sala „mică, îngustă şi urîtă" [12]) a fostei case a beizadelei Costache Ghica, numită „Ateneul", primul concert simfonic, cu următorul program: Uvertura „Prometeu" de Beethoven, Simfonia în sol minor de Mozart, Adagio pentru instrumente de coarde de Haydn şi simfonia în re major de Beethoven. Cu tot succesul „răsunător" acest concert nu a fost considerat ca o reuşită în sensul dorit de Wachman. Nu publicul, puţin dar select [13]), care îl ascultase îl interesa ca auditoriu, ci o sferă mult mai largă de ascultători care să cuprindă, după cum spune Ed. Hübsch, „toată clasa poporului" [14]).

Dificultatea de a-şi armoniza orchestra, lipsurile financiare, dificultăţile de ordin tehnic, l-au împiedicat pe Wachman să organizeze un alt concert în acelaşi an. Abia un an mai tîrziu, în 1867 şi apoi din nou în 1868, el reuşeşte să mai dirijeze alte două

(*) Lucrat în cadrul Institutului de Istoria Artelor al Academiei R.P.R.

1. C. D. Aricescu; „Trompeta Carpaţilor", anul IV, Nr. 476 din 11/23 decembrie 1866.
2. Bul. Of. Nr. 88 din 1852 octombrie 7, pag. 349.
3. ibidem.
4. ibidem.
5. ibidem.
6. „Monitorul" Nr. 285 din 20 decembrie 1846.
7. „Monitorul Oficial Nr. 227 din 10 octombrie 1864.
8. Idem.
9. Idem.
10. Manuscrise Wachman, Academia R.P.R.
11. Ibidem.
12. „Constituţionalul" 26 II 1893.
13. „Bukarester Allgemeine Zeitung" din 22 aprilie 1866.
14. „Romînul" 3 dec. 1866.

concerte simfonice, cu același program de muzică clasică de Haydn, Mozart și Beethoven, pe lîngă Cherubini și Mendelsohn.

Abia menționate în presă, cu prețurile de intrare ca la operă — deci destul de ridicate, spectacolele de operă adresîndu-se în special publicului claselor avute — aceste trei prime concerte simfonice nu au rămas totuși o simplă încercare. Prin lupta și stăruința sa, Eduard Wachman obține colaborarea cîtorva oameni de cultură, printre care și a lui C. Esarhu, care va pune bazele Ateneului romîn, devenind astfel posibilă la 29 aprilie 1868 punerea bazelor societății „Filarmonica romînă", care avea ca scop *„de a propaga gustul și cultura muzicii simfonice, a populariza capodoperile maeștrilor clasici, a organiza la București o orchestră complectă și permanentă în condițiile cele mai favorabile pentru artă"* [15]).

La început Societatea Filarmonica număra 54 de membri, care plăteau o cotizație de 12 galbeni anual și avea un fond inițial de 300 de galbeni.

Pe de altă parte, pentru a-și completa orchestra cu elemente noi și pentru a perfecționa cadrele vechi, Ed. Wachman inițiază clase de instrumente care nu existau la conservator, în special pentru instrumentele de suflat.

Și astfel, în anul 1869, orchestra societății Filarmonica dirijată de Wachman, este compusă din douăzeci și două viori prime și secunde, cinci viole, două violoncele, trei contrabași, doi flauți, două oboe, doi clarineți, doi fagoți, patru corni, trei tromboni și două trombe, instrumente de percuție, timpane și tipsii. Cu această orchestră formată din minimum treizeci și unu și maximum cincizeci și cinci de orchestranți, Ed. Wachman a dirijat între 1868—1875, patruzeci și unu de concerte simfonice.

La început aceste concerte au fost frecventate mai ales de publicul boieresc, care frecventa și opera „mai mult de curentul modei decît de înțelegerea muzicii" [16]). De aceea și în presa timpului concertele simfonice sunt menționate numai sub aspectul lor monden, cronicarul mulțumindu-se să arate că interpretarea a fost bună, succesul răsunător, etc. acordînd un loc mult mai mare în cronica sa numelor răsunătoare ale protipendadei și descrierii toaletelor elegante ale doamnelor din sală.

Dacă aceasta a fost situația la primele concerte, în anii următori putem constata că numărul auditoriului crește iar după 1870, cronicile menționează săli pline. Și totuși aceasta nu însemna un public numeros, sala de concert fiind atît de mică și îngustă încît publicul ajungea pînă la orchestră. Pe de altă parte, alternanța insuccesele totale cu „succese răsunătoare", indică un început de participare a publicului la acțiunea de educație muzicală întreprinsă de Wachman. Într'adevăr, directorul orchestrei filarmonice, datorită perseverenței și patriotismului său, a reușit, cu toate dificultățile financiare, cu toată lipsa de sprijin oficial, cu o orchestră neomogenă și nestabilă, cu un instrumentar uzat, să îndeplinească programul său muzical, creindu-și un repertoriu destul de bogat de muzică simfonică clasică.

Punînd în frunte lucrări de Mozart, Haydn, Schumann, Mendelsohn și Beethoven, cu care voia să inițieze publicul în muzica simfonică, Wachman introduce în programe uverturi, fragmente, etc. din opere de Cherubini, Rossini, Weber, mai lesne accesibile unui public care începuse să cunoască muzica de operă. De aceea în programe apar mai des piesele „care răpesc mai mult atențiunea publicului" [17]) ca de pildă: Uvertura „Oberon" de Weber; Marșul nupțial și uvertura „Grota lui Fingal" de Mendelsohn, Romanța în fa major de Beethoven, uvertura „l'Hôtellerie portugaise" de Cherubini, etc. Și astfel, concertele reușesc să atragă treptat un public mereu mai numeros care aplaudă chiar Simfonia Pastorala de Beethoven, ce în 1874 „plictisise pe toată lumea" [18]) după cum se exprimase un cronicar și Uvertura la „Tannhäuser" de Wagner, despre care un alt cronicar spunea că este „un corp mare prost construit" [19]).

15. Statutele Soc. Filarmonica art. 1.
16. Ollănescu — Istoria teatrului la Romîni.
17. „Eco musicale" I 26 ian. 1870.
18. „Journal de Bucarest" V 384, 7 Mai 1874.

TEATRU CELLU MARE

VINERI LA 22 APRILIE 1868

CONCERT SIMFONICU

DE MUSICĂ CLASSICĂ

PROGRAMA

1) Uvertură din *Prometeŭ* . . . . . **Beethoven**

2) Simfonie în *Sol-minor*. . . . . **Mozart**

a) Allegro
b) Andante
c) Menuet
d) Final

3) Adagio . . . . . **Haydn**

(essecutat de tôte instrumentele cu coarde).

4) Simfonie în *Re-major* . . . . . **Beethoven**

a) Adagio – Allegro con brio
b) Larghetto
c) Scherzo
d) Allegro molto

Orchestra va fi dirigeată de Eduard Wachmann.

Începutul va fi la 8 ore séra.

PREȚURILE LOCURILOR CA LA OPERA

Afișul primului concert simfonic dirijat de Ed. Wachman.

In ansamblul lor, programele concertelor simfonice din această perioadă de pionerat, au fost axate de Wachman pe un criteriu educativ. Ținînd seamă de posibilitățile de înțelegere muzicală a publicului, el echilibrează programele sale în așa fel, încît pe de o parte să le facă accesibile unor necunoscători și pe de alta să răspundă unui program simfonic complet, atît din punct de vedere al pieselor muzicale, cît și din cel al compozitorilor. De aceea dela clasicul Haydn pînă la romanticul contemporan Wagner, publicul concertelor simfonice a învățat să cunoască toate genurile dela muzica de cameră la uverturi, mari simfonii și concerte. Lud. Wiest, bătrînul profesor al lui Eduard Wachman, și Ed. Hübsch, sunt singurii soliști din această perioadă, cu excepția violoncelistului Ferry Kletzer, primul solist străin care a cîntat cu orchestra societății Filarmonica.

Festivalul Beethoven (1874) și prima audiție Wagner (Uvertura la „Tannhäuser", tot în 1874) sunt pentru Ed. Wachman prilejuri de a prezenta pubicului un nou gen de muzică: piese simfonice cu cor. El cere concursul elevelor azilului Elena Doamna pentru executarea marșului și corului din „Ruinele Atenei" de Beethoven și ajutorul corului elevilor școalelor publice, dirijat de Gh. Ștefănescu, viitorul organizator al Operei romîne, pentru uvertura și Corul pelerinilor din „Tannhäuser" de Wagner.

Războiul pentru neatîrnare din 1877 întrerupe activitatea societății Filarmonica și concertele simfonice. Viața muzicală continuă totuși în această perioadă, limitată însă la cîteva concerte date de soliști străini și cîteva reprezentații de operă. Aproape opt ani

19. Ibidem — V 380, 23 aprilie 1874.

mai tîrziu, la 28 februarie 1884, se reînființează societatea Filarmonica și concertele simfonice sunt reluate, de data aceasta cu o orchestră de aproape 80 de persoane, compusă în mare parte din elevii și profesorii Conservatorului și de „toată suflarea muzicanților din București“ [20]). Dar această orchestră are încă lipsuri, și „toată suflarea muzicanților“ sunt „muzicanți de prin cafenele și de prin muzicile militare“ [21]). Nevoia unei orchestre subvenționată de stat, este menționată în presă, care începe să participe mai activ la desfășurarea vieții muzicale a Bucureștiului. Odată cu terminarea în anul 1889 a Palatului Ateneului romîn, „prin contribuția generoasă a națiunii întregi“ [22]) Wachman are în fine la dispoziție o sală obținută cu dificultate, dar adecuată și încăpătoare. Comitetul Ateneului a cerut lui Wachman, pe lîngă cesiunea a 30% din „beneficiul problematic“ [23]) al concertelor, 400 de lei în plus pentru fiecare concert. Intervenția energică a lui Wachman, demisia pe care acesta o dă din calitatea de membru al Soc Ateneului, îi dau în cele din urmă cîștig de cauză. Și astfel s'a rezolvat una din piedicile cele mai grele în calea popularizării concertelor simfonice. Prețurile de intrare sunt mai accesibile, *„simfonicele sunt acum așteptate, își au publicul lor, adevărații iubitori de muzică vin acum în număr mare la dînsele“* [24]). Programele se amplifică odată cu intrarea concertelor simfonice în viața culturală a capitalei. Continuînd cu tradiția marilor clasici, se cîntă Bach și Haendel, pe lîngă muzica de operă și de balet a lui Rameau și Gluck, în prelucrarea modernă a lui Gevaert. Dar programele se îmbogățesc și cu o serie de lucrări ale compozitorilor moderni care folosesc muzica populară.

Publicul cel nou aplaudă muzica lui Bizet, Vincent d' Indy, Grieg, Svendsen, Dvorak și Smetana. Prima audiție Glinca („Camarinskaia“ în 1895), urmată de muzica lui Ceaicovschi și Rimschi-Corsacov provoacă „nesfîrșite aplauze“ [25]) pentrucă *„motivele scoase din muzica populară slavă și lucrate cu o măestrie admirabilă... probează încăodată că temeiul clasicității e poporul“* [26]).

Intreaga epocă dintre 1883—1906, este caracterizată — din punct de vedere al programelor — de introducerea muzicii pe bază de folclor. In martie 1898 se cîntă *„Poema Romînă“* de G. Enescu, *prima piesă românească executată de orchestra noastră simfonică.* Dela această dată numele compozitorilor romîni apar din ce în ce mai des pe programe, începînd cu G Enescu și continuînd cu I. Nona-Otescu, Al. Alessandrescu, D. Cuclin, M. Jora, A. Catargi, A. Castaldi etc.

In activitatea desfășurată de Ed. Wachman dela 1866—1906, data ultimului său concert, orchestra Filarmonica a executat o sută șaptezeci și două de concerte. In acest răstimp au avut loc două concerte festive, popasuri în străduința sa de a organiza o orchestră simfonică românească: concertul dela 29 martie 1892 care sărbătorea jubileul de 25 de ani dela fundarea concertelor simfonice, al cărui program începe cu „Jubel-Ouverture“ de Weber și se încheie cu simfonia a V-a de Beethoven și concertul dela 10 aprilie 1894 — al 100-lea dela începutul carierii lui Wachman, — al cărui program cuprinde în sinteză toate genurile muzicale pe care publicul învățase să le asculte (Uvertura „Egmont“ de Beethoven, concert pentru pian și orchestră de Brahms, Preludiu la „Parsifal“ de Wagner — după cererea generală — în primă audiție, „Scenele napolitane“ de Massenet și în primă audiție *Preludiul* la „Maeștrii cîntăreți“ de Wagner). Criticul muzical Sc. Cocorăscu, scrie în ziarul „Constituționalul“ din 17 aprilie 1894, o dare de seamă rezumativă a celor 100 de concerte simfonice, arătînd că din 259 de orchestranți, au fost 135 elevi romîni și profesori ai Conservatorului, trei amatori romîni și 121 artiști străini, care au executat în total 184 de compoziții.

Și dacă din punct de vedere al popularizării muzicii simfonice, Ed. Wachman nu și-a atins decît parțial scopul, deși presa relevă că „muzica simfonică părăsind lumea din ce în ce mai limitată a aristocrației, se coboară la mulțime, la popor [27]), aceasta este tot din vina acelui „indiferentism oficial“, atît de marcat chiar dela începuturile dezvoltării vieții muzicale în țara noastră. In jurul lui Ed. Wachman s'au grupat cîteva personalități culturale; colaborarea sa cu cîteva instituții de cultură ca Ateneul, Filarmonica, Opera, l-a ajutat să-și îndeplinească scopul. In ultimii ani ai sec. XIX și presa se ocupă mai îndeaproape de nevoile orchestrei și relevă interesul crescînd al publicului pentru acest fel de manifestări muzicale. El cere repetarea unor piese preferate, iar Wachman bisa bucăți pe care publicul le aplauda în picioare. Se creea o opinie publică muzicală.

Spre sfîrșitul carierei lui Wachman, patru festivaluri rezumă programul său educativ: un festival Berlioz, un festival Wagner, un festival de muzică franceză, mult cîntată între 1883—1906, și un festival Beethoven. In anul 1906, Wachman în vîrstă de 70 de ani, dirijează ultimul său concert simfonic, un festival Mozart, încheindu-și cariera cu marele clasic așa cum o și începuse. Ii va urma D. Dinicu, care va dirija orchestra permanentă a Ministerului Instrucțiunii și care va continua lupta începută de Wachman pentru a face din concertele simfonice un bun cultural al unui public din ce în ce mai larg.

Un document inedit, care lămurește odată mai mult dorința pe care inițiatorul concertelor simfonice a avut-o pînă la sfîrșitul activității sale de a „inspira publicului iubirea pentru frumos în arta muzicală“, este cererea adresată de bătrînul Wachman Ministerului Instrucțiunii, la 29 martie 1906, prin care cere să i se pună la dispoziție orchestra Ministerului, „în mod gratuit pentru 12 concerte simfonice anuale, concerte populare cu prețuri reduse“. Cererea i-a fost aprobată, dar Wachman nu a mai putut dirija; el a trecut bagheta sa lui D. Dinicu, care avea să conducă orchestra Ministerului pînă în anul 1920.

Inițiatorul și dirijorul concertelor simfonice timp de patruzeci de ani, profesorul de orchestră a trei generații de muzicieni, compozitor și director al Conservatorului, Eduard Wachman trebuie considerat ca unul dintre îndrumătorii cei mai de seamă ai vieții muzicale românești în a doua jumătate a veacului XIX.

---

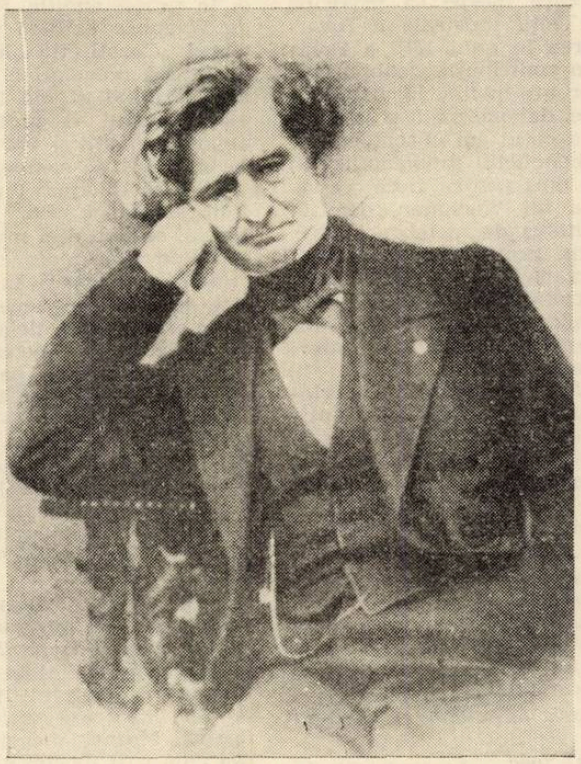
20. „Romînia liberă“ din martie 1883.
21. „Globul“ II, 122 din aprilie 1892.
22. Scris. inedită a lui Ed. Wachman către Președ. Ateneului, 2 febr. 1889.
23. Ibidem.
24. „Romînul“ din 20 martie 1889.
25. „Familia“ XXXI, Nr. 11 12/24 martie 1895.
26. ibidem.
27. „Revista idealistă“ — 1904.

150 de ani dela naşterea lui Berlioz

de ANDREI TUDOR

La vîrsta de 61 de ani, după peste 40 de ani de neobosită muncă creatoare şi de luptă necurmată pentru muzica adevărată, împotriva rutinei, a prostului gust şi a superficialităţii Parisului cosmopolit al Restauraţiei şi al celui de al doilea Imperiu, Berlioz se află către sfîrşitul carierei sale şi mărturiseşte, în „Memorii", că se simte „singur, obosit, neînţeles". Izolat, înconjurat de indiferenţa societăţii frivole a Parisului lui Napoleon al III-lea, care aluneca nepăsătoare spre dezastrul dela 1870, Berlioz îşi face bilanţul amar al vieţii sale şi constată că nu mai are „nici speranţe, nici iluzii, nici gînduri mari".

In însingurarea artistului mîhnit că darul sufletului său n'a izbutit să ajungă la inima acelora cărora l-a destinat, la inima poporului, doar ecourile succeselor sale din Rusia, Germania, Austria, îi oferă o consolare pentru neînţelegerea întîlnită în propria sa patrie.



HECTOR BERLIOZ
(după o fotografie din ultimul an al vieţii sale)

Primind vestea că lucrările sale sunt din ce în ce mai mult cîntate în Rusia, în Germania, în America, Berlioz îşi spune, cu ironie şi nu fără amărăciune, „hotărît, cariera mea muzicală va sfîrşi prin a deveni fermecătoare, dacă aş trăi măcar 140 de ani".

Timpul i-a ratificat şi opera şi profeţia.

Dela moartea lui Berlioz, opera sa şi-a făcut un drum glorios nu numai în toată lumea, dar şi în patria sa, unde, în timpul vieţii autorului, a fost primită cu neînţelegere şi cu duşmănie.

Astăzi, la 150 de ani dela naşterea lui Hector Berlioz, opera sa este sortită unei vieţi noi în masele din ce în ce mai largi de ascultători care primesc cu dragoste şi recunoştinţă mesagiul luminos şi avîntat al marelui romantic.

★

Născut la 11 decembrie 1803, cînd „noul veac împlinea trei ani" cum ar fi spus Victor Hugo —, Hector Berlioz a fost şi el „un copil al secolului", dintre acei „aduşi pe lume de mame îngrijorate, între două bătălii, crescuţi în colegii în răpăitul tobelor—generaţie înflăcărată, palidă, nervoasă" —, din care au făcut parte Hugo, Musset, Vigny, Delacroix şi toţi ceilalţi artişti, care au dat atîta strălucire culturii franceze din prima jumătate a veacului trecut.

Crescută astfel în atmosfera patetică a amintirilor revoluţiei şi eroicelor campanii napoleoniene, noua generaţie moştenitoare directă a acelor timpuri, a întruchipat în arta ei acea reînnoire a conştiinţelor şi sufletelor descătuşate de revoluţia franceză.

Intre strălucitii reprezentanţi ai acestei generaţii îşi are locul său de frunte şi compozitorul Berlioz, care, alături de poetul Victor Hugo şi de pictorul Eugène Delacroix, au format — aşa cum spusese Théophile Gauthier — „trinitatea artei romantice".

Rădăcinile ideologice ale operei lui Berlioz — ca, de altfel, şi ale întregii arte romantice — se află în frămîntările revoluţionare dela 1789, în avîntul spre libertate al maselor, în acele ciocniri de idei şi de pasiuni, din care s'a născut gîndirea largă, profunda dragoste de umanitate, întîlnită în operele marilor compozitori din veacul al XIX-lea.

Dacă ne gîndim că Haydn moare în 1809 şi că numai în primele trei decenii ale noului secol apar „Eroica", „a 5-a", „a 9-a" şi „Simfonia fantastică", ne dăm seama cît de brusc s'a ivit noua calitate, ce pas uriaş se făcuse dela simfoniile lui Haydn şi chiar ale lui Mozart.

Expresie a unei noi conştiinţe sociale, muzica, înnoită şi în conţinut şi în formă, se adresează şi unui alt public, proaspăt şi mai larg.

Noua muzică simfonică, atît prin conţinutul pe care îl exprimă, cît şi prin mijloacele noi pe care le foloseşte este destinată unui auditoriu mare, unor mase largi de ascultători, — cu totul altul decît acel public restrîns, căruia i se adresau simfoniile lui Haydn.

Este publicul care nu era invitat la spectacolele dela curte, dar care se obişnuise să frecventeze reprezentaţiile de operă comică şi participase la marile festivităţi populare din vremea revoluţiei.

De aceea, spre deosebire de componenţa orchestrală a simfoniilor clasice, care aveau un caracter de muzică de cameră, acelea ale lui Beethoven şi, mai tîrziu, cele ale lui Berlioz, prin însăşi alcătuirea masivă a aparatului orchestral sau prin adăugirea maselor corale, au o mult mai mare capacitate sonoră, care dovedeşte că au fost concepute pentru a fi executate în săli mari şi poate chiar în aer liber, în faţa marilor auditorii.

Şi, fără îndoială, capacitatea sonoră a acestor simfonii este strîns legată de însuşi conţinutul lor. Să ne gîndim numai cît de puţin ne-ar spune „Eroica" sau „a cincea", executată în formaţia orchestrală a lui Haydn. Sau cum ar suna apelul către omenire din „a 9-a", executat de un cor mic şi o orchestră redusă ?

Această măreţie, caracteristică noului simfonism, pe care o întîlnim la Beethoven şi mai apoi la Berlioz, „care — aşa cum singur a spus-o — a dus mai departe

muzica, de acolo unde o lăsase Beethoven", își are origina în practicile vieții muzicale din timpul revoluției franceze.

Intr'adevăr tendința spre monumental, spre folosirea marilor mase vocale și orchestrale, atît de caracteristică lui Berlioz a constituit una din trăsăturile specifice ale creației muzicale franceze din anii de după 1789.

Legată de evenimentele de seamă din viața poporului, exprimîndu-i aspirațiile și avîntul în luptă, creația muzicală a revoluției a marcat puternic restituirea caracterului social al acestei arte. Compozitori ca Gossec, Méhul, Cherubini, Lesueur și alții au folosit toate resursele lor pentru a găsi drumul spre inima poporului, pentru a-l emoționa, pentru a-l îmbărbăta, pentru a-i da sentimentul măreției vremii pe care o trăiește. Astfel, muzica a încetat să mai fie o desfătare pentru un cerc restrîns de ascultători și a devenit purtătoarea marilor idei și a sentimentelor arzătoare ale colectivității.

Cu prilejul marilor festivități republicane, imnurile, odele, cantatele, erau executate în aer liber de mari orchestre și mase corale de 3—4 mii de oameni. Și grandoarea sonoră a unei asemenea execuții însufleța întreaga asistență populară, care, prin zeci de mii de piepturi, își împletea glasul cu acela al executanților.

In acest spirit cu adevărat democratic popular, a conceput multe din operele sale și Berlioz, care, în 1830, cînd reinstrumentează „Marseilleza" pentru orchestră mare și cor, scrie pe partitură — în locul indicației vocilor — „se cîntă de oricine are o voce, o inimă și sînge în vine".

Prin întreaga sa formație artistică Berlioz este urmașul acestei glorioase tradiții a muzicii revoluționare.

Incă în adolescență, la Côte St.-André, în orășelul de provincie în care s'a născut, Berlioz s'a hrănit din muzica la modă în acea vreme, adică din ariile și cîntecele lui Delayrac, Méhul, Spontini, Sacchini, etc., autori de opere ce făceau parte din repertoriul muzical al revoluției. Intrat în atmosfera muzicală a Parisului — unde dealtfel venise pentru a studia medicina, așa cum îl obligase tatăl său, doctorul Louis Berlioz — el se simte atras de muzică și frecventează opera, unde ascultă „Stratonice" de Méhul, apoi „Ifigenia în Taurida" de Gluck. Și impresia puternică pe care i-o dă Gluck îi decide cariera : „am jurat plecînd dela operă — spune el —, că, oricît s'ar împotrivi tata, mama, unchii, mătușile, bunicii și prietenii, voi fi muzician".

Hotărît să se dedice muzicii, Berlioz devine elevul lui Lesueur. Profesor la Conservator, Lesueur era, printre altele, autorul operei „Peștera", jucată cu mult succes în anii revoluției. Intre 1789 și 1800, fiind unul dintre cei cinci inspectori ai muzicii republicane, Lesueur scrisese diferite lucrări pentru festivitățile republicii, între care și un vestit „Cîntec pentru 1 Vendémiaire", executat de patru coruri și patru orchestre mari.

Acest profesor îi transmite lui Berlioz gustul pentru muzica monumentală, de largă respirație orchestrală, bazată pe formații mari instrumentale și vocale. Și tot dela Lesueur, care, format în estetica rousseau-iană a imitației naturii, susține că „obiectul muzicii trebuie să fie totdeauna imitația", Berlioz își însușește ideea muzicii cu program.

Dar nici Lesueur, nici Reicha — profesorii săi la Conservator —, maeștri pricepuți, dar încă prizonieri ai rutinei și prejudecăților, nu-i pot arăta lui Berlioz adevăratul drum al artei.

Audiția simfoniilor lui Beethoven, executate pentru prima oară la Paris de faimoasa „Orchestre du Conservatoire", condusă de Habeneck, îl emoționează profund pe Berlioz care găsește în Beethoven pe profesorul căutat. Dacă lui Berlioz Beethoven îi revelase imensa forță expresivă a muzicii, specialiștii îmbîcsiți de rutină și prejudecăți nu i-au înțeles muzica.

Insuși Lesueur într'o discuție cu Berlioz este obligat să recunoască emoția pricinuită de muzica lui Beethoven și, totuși, neagă evidența spunându-i :

„Fie și așa, dar nu trebuie să se scrie muzică ca aceasta" !

La care Berlioz îi răspunde cu seriozitate :

„Fiți liniștit, scumpe maestre, n'o să se scrie multă muzică ca aceasta !"

„Această încăpățînare a lui Lesueur — spunea Berlioz — de a lupta împotriva evidenței și a propriilor sale sentimente, sfîrși prin a mă face să recunosc neantul doctrinelor, pe care se străduise să mi le transmită ; și brusc am părăsit marele și vechiul drum, pentru a porni peste munți și peste văi, prin păduri și prin cîmpii..."

Părăsind „vechiul drum" și decis să învețe prin propriile sale mijloace, studiind muzica marilor compozitori ai vremii sale, Berlioz asistă la toate reprezentațiile de operă, unde își aduce cu sine partitura pe care o citea în timpul execuției.

„Astfel — povestește el în „Memorii" — începui să mă familiarizez cu folosirea orchestrei și să cunosc accentul și timbrul, dacă nu întinderea și mecanismul celor mai multe dintre instrumente".

In acest chip, fără să fie îndrumat, dar comparînd atent efectul produs și mijlocul folosit pentru a-l produce, Berlioz a izbutit să observe „legătura ascunsă, care unește expresia muzicală cu arta specială a instrumentației".

Iar după această practică sistematică, „studiul procedeelor celor trei maeștri moderni, Beethoven, Weber, Spontini, examenul imparțial al „obiceiurilor" instrumentației, acela al formelor și combinațiilor *neuzitate*, frecventarea virtuozilor, încercările pe care i-am determinat să le facă pe diferitele lor instrumente, și un pic de instinct, au făcut restul".

Și așa, după Gluck, Weber, după Weber Beethoven, — cu fiecare nouă audiție, orizontul artistic al lui Berlioz se deschide și se lărgește. In fiecare compozitor pe care îl studiază, Berlioz știe să discearnă elementele artistice noi și rodnice al fiecăruia, însușindu-și pe acelea care se potriveau sensibilității și temperamentului său artistic, concepției sale despre artă.

Surprinzînd noul în muzica înaintașilor și contemporanilor săi, însușindu-și și dezvoltînd în mod creator aceste elemente, Berlioz a știut, totodată, să înlăture tot ce era vechi, tot ce „trăise" și acum frîna dezvoltarea noului.

Dacă Gluck îi arătase că prin „unirea muzicii cu poezia poate rezulta un tot a cărui forță expresivă este incomparabil mai mare decît a uneia sau a alteia luate izolat" ; dacă Weber îi dezvăluise sentimentul proaspăt al naturii, în pitorescul și farmecul nou al culorii sale orchestrale ; dacă Beethoven îi dovedise puterea muzicii de a exprima sentimentele profunde ale omului, intonînd „noi sunete, mai vesele", mai puternice, adresate umanității, — Berlioz a însumat toate aceste învățături și a căutat să meargă mai departe, știind că „noile necesități ale spiritului, ale mimii, ale simțului auzului, impun noi încercări și chiar, în anumite cazuri, înfrîngerea vechilor legi".

Și vechile legi, Berlioz le înfrîngea, eliberînd, în primul rînd, melodia de convenționalul ariilor de operă, dîndu-i amploarea și expresia, pe care bel-cantoul le înlocuise cu efecte de suprafață.

Mare melodist, el dă melodiei sale forma determinată de sensul ei expresiv și nu de obișnuita simetrie a frazelor, care, adesea, putea fi în contradicție cu adevărul declamației, cu justețea expresiei. Deși Berlioz punea în compozițiile sale „un lux de melodii" — așa cum mărturisește în „Memorii", — amploarea acestor melodii, lipsa de asemănare cu obișnuitele arii italiene, au făcut pe contemporanii săi să-i nege această primă calitate : melodia.

Faimosul critic Scudo scrie că Berlioz este „compozitorul cel mai lipsit de idei melodice". Și față de această neînțelegere a specialiștilor, Berlioz subliniază : „se poate contesta valoarea acestor melodii,

distincţia lor, noutatea lor, farmecul lor, nu eu am căderea să le apreciez, dar a nega existenţa lor înseamnă sau rea credinţă sau inepţie".

In melodiile sale, întîlnim şi linia nobilă a lui Gluck, şi eleganţa lui Bellini şi puritatea liedului, şi cîteodată şi tonul proaspăt al cîntecului popular, ca în oratoriul „Copilăria lui Christ". Recunoscînd că muzica „împrumutînd stilul muzical ce le este propriu, — poate face distincţia dintre serenada unui tîlhar din Abruzzi şi aceea a unui vînător tirolez sau scoţian", Berlioz caută să redea muzical caracteristica unui popor. Astfel, în simfonia „Harold în Italia" sau în opera „Benvenuto Cellini", el foloseşte amintirile sale muzicale din timpul şederii în Italia, unde cunoscuse cîntecele populare ale ţăranilor din Abruzzi. Pentru a integra popularul „marş al lui Racoczy" în „Damnaţiunea", Berlioz îl duce pe Faust prin pusta maghiară.

Şi tot astfel cum predilecţia sa pentru melodie îşi are origina în îndelunga frecventare a muzicii de operă, la care, dealtfel, se rezuma întreaga viaţă muzicală a Parisului, tot aceleiaşi formaţii artistice se datoreşte şi noua sa concepţie creatoare: programatismul.

In adolescenţă, Berlioz se hrănise cu literatura clasicului Virgiliu, care îi inspiră, către sfîrşitul carierii sale, opera „Troienii". La spectacolele de operă — prin Gluck, Spontini, Sacchini, Cherubini, etc. — Berlioz face cunoştinţă cu toată acea literatură clasică a antichităţii, care a constituit principala sursă de inspiraţie a acelor compozitori.

Dar toate aceste opere, cu toate lucrurile noi şi valabile pe care le cuprindeau, aparţineau trecutului şi doar supravieţuiau acum, cînd, după transformările sociale ale revoluţiei, apăruseră „noile necesităţi ale spiritului, ale inimii".

Avîntul presei, dezvoltarea industriei tipografice şi şi a comerţului de librărie, contribuie la răspîndirea noii literaturi a tinerei generaţii de scriitori şi a scriitorilor străini. Goethe şi Shakespeare sunt traduşi în franţuzeşte. Tinerii scriitori romantici nu se mai inspiră din modelele clasice ale literaturii antice, ci îşi caută sursele în trecutul istoric al propriului lor popor, în legendele populare ale evului mediu şi, uneori, în însăşi via actualitate.

In atmosfera artistică a Parisului, Berlioz se leagă cu toţi tovarăşii săi de generaţie, participînd activ la toate evenimentele. Dacă Byron moare la Missolonghi, în lupta pentru independenţă a poporului grec, eroica epopee a acestui popor îi inspiră lui Victor Hugo accentele patetice din „Les Massacres de Scio", cu care îşi inaugurează ciclul poetic „Les orientales", iar Berlioz oglindeşte aceleaşi evenimente în cantata „Revoluţia greacă", subintitulată „scenă eroică".

In februarie 1830, la celebra premieră a piesei „Hernani", cronica îl semnalează şi pe Berlioz printre combativii participanţi la acea bătălie împotriva rămăşiţelor tiranice ale vechii suprastructuri. In iulie 1830, Berlioz aude „zgomotul sec şi mat al gloanţelor rătăcite, care, descriind o parabolă deasupra acoperişurilor, veneau să se turtească de ziduri, aproape de ferestrele" camerei unde el îşi scria cantata „Sardanapal", cu care, în sfîrşit, după trei încercări, avea să obţină premiul Romei.

In acest climat generos şi avîntat al revoluţiei, Berlioz îşi leagă preocupările sale artistice de acelea ale generaţiei sale. Orizontul său literar se lărgeşte prin lectura lui Byron, Goethe, Shakespeare, care corespundeau noilor necesităţi ale spiritului său.

In Shakespeare care, ca „un fulger i-a deschis cerul artei, iluminîndu-i cele mai îndepărtate adîncimi", el recunoaşte „adevărata măreţie, adevărata frumuseţe, adevăratul adevăr dramatic". Shakespeare îi inspiră simfonia dramatică „Romeo şi Julietta" şi opera „Beatrice şi Benedict", după piesa „Mult zgomot pentru nimic".

In „Memorii", Berlioz semnalează drept unul dintre incidentele cele mai remarcabile din viaţa sa, „impresia ciudată şi profundă, pe care a resimţit-o citind pentru prima dată „Faust" de Goethe, tradus în franceză de Gerard de Nerval". Sub influenţa lui „Faust", Berlioz concepe „Simfonia fantastică", după ce mai înainte, scrisese „Opt scene din Faust", pe care, după vreo douăzeci de ani, le va integra în legenda dramatică „Damnaţiunea lui Faust".

Tot astfel, despre simfonia „Harold în Italia", Berlioz ne spune că a voit să facă din viola-solo, pe care o plasează în mijlocul poeticelor amintiri din Italia, „un fel de visător melancolic în genul lui Childe Harold de Byron".

Dar toate aceste izvoare literare n'au însemnat pentru Berlioz un simplu text, care trebuia „pus pe muzică", ci dimpotrivă s'au integrat organic în muzică, constituind un tot unitar, în care ideea literară devenea însăşi ideea poetică propriu zisă. Astfel, asimilînd literatura şi pictura, Berlioz cuprinde în domeniul muzicii nu numai lumea auditivă, dar şi lumea vizuală.

In concepţia artistică a lui Berlioz, ca, dealtfel, şi la Beethoven, care arătase că muzica este „mai degrabă expresie a sentimentului, decît zugrăvirea prin sunete" (Mehr Ausdruck der Empfindung, als Tonmalerei), — muzica nu expune *paralel* noţiunile şi acţiunile concrete, narate de text, ci îi absoarbe ideea poetică însăşi, pe care o exprimă cu mai multă forţă şi cu mai multă adîncime.

De aceea, muzica cu program, care nu este nicidecum o simplă imitare a realităţii obiective, poate să exprime cu forţă o idee poetică, chiar şi fără ajutorul programului. Textul este pus de autor pentru a direcţiona şi ajuta gîndirea, imaginaţia şi fondul receptiv (aperceptiv) al ascultătorului. Pentru aceste motive o piesă muzicală, care singură nu exprimă pregnant — chiar dacă nu precis concretizată — o idee poetică, nu poate da ascultătorului adevărata emoţie artistică, oricît de amănunţit ar fi programul ce i-ar sta la dispoziţie.

In acest sens, comentînd teoriile lui Gluck, care pretindea că uvertura trebuie să indice *subiectul piesei*, Berlioz spune că „expresia muzicală n'ar putea merge pînă acolo".

„Muzica — spune Berlioz — va putea reproduce desigur bucuria, durerea, gravitatea, veselia; ea va stabili o diferenţă netă între bucuria unui popor de războinici şi aceea a unui popor de păstori, între durerea unei regine şi necazul unei simple ţărănci, între meditaţia serioasă şi calmă şi visările arzătoare, care premerg izbucnirii pasiunilor. Imprumutînd stilul muzical ce le este propriu, este desigur evident că ea va putea face distincţia dintre serenada unui tîlhar din Abruzzi şi aceea a unui vînător tirolez sau scoţian, sau între marşul nocturn al pelerinilor cu obiceiuri mistice şi între acelea al unui grup de negustori de vite, revenind dela bîlci; ea va putea pune în contrast extrema brutalitate, trivialitatea, grotescul cu puritatea îngerească, nobleţea, candoarea".

Şi, în concluzie, Berlioz afirmă:

„Dar dacă muzica vrea să iasă din acest cerc imens, ea va trebui să recurgă în mod necesar la cuvîntul cîntat, recitat sau citit, pentru a umple lacunele pe care mijloacele ei de expresie le lasă într'o operă ce se adresează în acelaşi timp şi spiritului şi imaginaţiei. Astfel, uvertura la „Alceste" va anunţa scenele de dezolare şi tandreţe, dar ea nu va putea arăta nici care este obiectul acestei tandreţe nici cauzele acestei dezolări; ea nu va spune niciodată spectatorului că soţul Alcestei este un rege din Tessalia, condamnat de zei să-şi piardă viaţa, dacă nu se găseşte vreo fiinţă, care să se sacrifice pentru el: şi totuşi acesta este *subiectul* piesei".

Concepînd în acest chip programul, Berlioz îl exprimă în ceeace are el specific poetic-muzical. Astfel, în programul publicat în „Journal des Débats" pentru „Simfonia fantastică", Berlioz precizează:

„Compozitorul şi-a propus să dezvolte, *în ceeace au ele muzical*, diferitele situaţii din viaţa unui artist. Planul dramei instrumentale, lipsit de ajutorul cuvîntului, trebuie să fie expus dinainte. Programul

următor trebuie să fie considerat ca textul vorbit al unei opere, servind să facă mai bine înțelese piesele de muzică, cărora le *motivează* și caracterul și expresia". Așadar, muzica își poartă singură caracterul și expresia, textul servind doar să motiveze, să dezvăluie logica discursului muzical.

Din această necesitate „de motivare a dramei instrumentale" se ivește și contradicția dintre programul literar și forma clasică a simfoniei. Incă Beethoven depășise limitele simfoniei clasice. In același sens și Berlioz împacă necesitățile programului cu cadrul general al simfoniei, în „Fantastica". Dar și aci, el aduce elementul nou al „ideii fixe", acea temă muzicală, care semnifică un personagiu ce evoluează în toate cele cinci „episoade din viața artistului". Prin „ideea fixă" — pe care Wagner o va dezvolta mai tîrziu în „leit-motiv" — Berlioz unește organic toate părțile simfoniei, creind un tot unitar.

La a 2-a audiție a „Simfoniei fantastice", Berlioz adaugă în program rîndurile următoare : „Dacă acele cîteva rînduri ale programului ar fi fost de natură a fi recitate sau cîntate între fiecare din părțile simfoniei — asemeni corurilor din tragediile antice — fără îndoială că nimeni nu s'ar fi înșelat asupra sensului, pe care îl conțin".

Subliniind necesitatea de a îndruma înțelegerea și imaginația publicului prin text, Berlioz nu abandonează programul scris, ci îl introduce în însăși piesa muzicală. Astfel, în simfonia dramatică „Romeo și Julietta", corul va expune textul literar, iar muzica îi va reda ideea poetică cu acele nuanțe și adîncimi, pe care cuvîntul nu le poate exprima. Și tot în această lucrare, Berlioz abandonează forma clasică a simfoniei, creind o formă proprie, determinată de necesitățile textului literar și deschizînd astfel drumul *spre poemul simfonic lisztian.*

In același sens, și legenda dramatică „Damnațiunea lui Faust" își poartă programul în ariile, recitativele și corurile, care comentează toată partea instrumentală.

Dar pentru ca muzica să poată cuceri aceste vaste domenii, pentru a-i spori capacitatea de expresie, au fost necesare și alte mijloace. Ideea muzicii cu program apăruse mult înainte, dar nu întîmplător Berlioz este acela care o fundamentează și o dezvoltă.

Anii activității creatoare a lui Berlioz, începînd din jurul lui 1830 și pînă după jumătatea secolului, se înscriu în perioada de avînt a capitalismului. In centrul cosmopolit al Parisului, arta devine o marfă. Editura muzicală, impresariatul și, în general, mercantilizarea artei muzicale erau o expresie a setei de cîștig a oamenilor de afaceri și nicidecum a gîndului de a promova adevărata muzică. De altă parte însă aceasta contribuie la răspîndirea muzicii în mase mai largi de ascultători. In aceeași măsură, avîntul industriei de instrumente și perfecționarea tehnicii creează artei noi mijloace. Și perfecționarea tehnică a instrumentelor duce la îmbogățirea mijloacelor de expresie ale muzicii.

Este epoca lui Paganini, Liszt, Chopin, Franchomme, Thalberg, etc., virtuozi întemeietori ai tehnicii instrumentale moderne.

Și tot așa cum Paganini a fost virtuozul viorii, cum Liszt a fost al pianului sau Franchomme al violoncelului, — Berlioz a fost virtuozul orchestrei, pe care o duce la mare strălucire, punînd bazele orchestrei moderne.

In noua orchestră a lui Berlioz, toate cuceririle predecesorilor săi sunt înmănunchiate cu noile mijloace oferite de perfecționările tehnice ale instrumentelor existente și de noile instrumente construite de Adolphe Sax.

Astfel îmbogățită, orchestra devine un element constitutiv esențial al simfonismului modern. Timbrele noi, aliaje inedite de timbre, folosirea instrumentelor în registre neuzitate pînă atunci, divizarea grupelor de instrumente, etc. — dau acea bogăție specifică paletei orchestrale a lui Berlioz.

Cu aceste mijloace la îndemînă, Berlioz gîndește melodiile sale în raport cu timbrul care le dezvăluie cel mai bine, cel mai poetic, potențialul lor emoțional.

Berlioz descoperă farmecul poetic al cornului englez : cornul englez din „Romeo și Julietta" este predecesorul aceluia din „Tristan". In simfonia „Harold în Italia", tema romanticului personagiu al lui Byron — prin care se exprimă Berlioz însuși — este purtată, deasupra întregii orchestre, de o violă solo, al cărei timbru melancolic caracterizează cu plasticitate pe eroul Harold, dealungul celor 4 părți ale simfoniei. Tot așa cum, mai tîrziu, vioara-solo va întruchipa în „Șeherazada" lui Rimschi-Corsacov pe eroina celor 1001 de nopți.

Dar orchestra lui Berlioz nu se distinge numai prin paleta ei bogată și variată, ci și printr'o masivitate, care ni-l arată ca pe continuatorul tradițiilor muzicii din vremea revoluției dela 1789.

Spre deosebire de alți compozitori romantici, pentru Berlioz muzica n'a fost o artă cu caracterul intim și discret al confesiei. Și chiar cînd își exprimă sentimentele sale cele mai intime, cîntecul sufletului său pasionat se îndreaptă spre mulțimea ascultătorilor, *revărsîndu-se în dimensiunile vaste ale epopeii.*

Pentru a exprima o concepție largă, Berlioz folosește și mijloacele corespunzătoare. El n'a scris muzică de cameră, ci numai lucrări pentru mari formații instrumentale și corale.

Celebrul său „Requiem", scris în 1837, pentru comemorarea victimelor celor „3 zile glorioase" dela 1830, a fost executat de soliști, cor, orchestră mare și 4 orchestre de alămuri, dispuse separat. Textul religios al acestei „liturghii a morților" nu este pentru Berlioz prilejul unei muzici mistice, ci constituie un adevărat program, căruia muzica îi ilustrează momentele dramatice și spectaculoase.

„Te Deum"-ul este scris pentru trei coruri, orchestră mare și orgă.

In concepția vastă, de masă, a acestor două lucrări, Berlioz se dovedește a fi continuatorul tradiției marilor imnuri festive din timpul revoluției.

In același sens, trebuie menționată și „Simfonia funebră și triumfală" pentru două orchestre mari și cor, scrisă pentru inaugurarea monumentului din piața Bastiliei, consacrat eroilor dela 1830. Ascultînd această simfonie, Wagner ne povestește că a avut „impresia vie că primul băiețandru în bluză albastră și bonetă roșie o înțelege în toată adîncimea ei", — și subliniază priceperea autorului de a scrie „compoziții cu adevărat populare, în sensul cel mai ideal al cuvîntului".

★

In istoria muzicii, Berlioz este acela care a pus bazele simfonismului francez, deschizînd totodată și drumul roditor al muzicii cu program și al întregului simfonism modern. Prin opera sa, prin acțiunea sa, el a eliberat muzica patriei sale de tradițiile străine, de rutina a două secole de muzică italiană, creind o muzică liberă, izvorîtă din geniul, din spiritul poporului său.

Ca și scriitorii romantici francezi, și Berlioz a luptat necurmat împotriva prejudecăților muzicale ale trecutului, împotriva rămășițelor vechii structuri. A făcut aceasta și prin opera sa, și prin concerte și prin îndelungata sa activitate publicistică.

Paralel cu activitatea sa componistică, Berlioz a făcut și critică muzicală. A început să scrie, „din considerația de a-și spori ușor resursele pecuniare mereu limitate", dar și fiindcă astfel, a avut la îndemînă o armă „pentru a apăra frumosul și pentru a ataca tot ce este potrivnic frumosului".

In acest chip, a început el — așa cum spune într'o autobiografie — „un război de 30 de ani împotriva rutinierilor, a profesorilor și a surzilor". Război, în care a lovit toate falsele opere de artă, dar, în care a știut să apere și să afirme adevăratele valori artistice.

Prin cronicile sale muzicale, scrise cu eleganță, cu strălucire și cu o rară causticitate, Berlioz poate fi

considerat, alături de Schumann, drept întemeietorul criticii muzicale moderne. Fără să folosească exagerat terminologia muzicală specifică, el a știut să facă o critică directă, justă și ușor înțeleasă de masele de cititori. In aceste cronici, care constituie o istorie a vieții muzicale din Paris, în prima jumătate a secolului trecut, Berlioz a criticat fără cruțare toate manifestările prostului gust muzical, luptînd totodată pentru promovarea realelor valori artistice. Astfel, după cum a scris minunatele sale studii după Beethoven, Gluck sau Mozart, Berlioz se arată atent și față de manifestările contemporanilor săi, îndeosebi față de Glinca, Gounod și Bizet.

Berlioz îl cunoaște pe Glinca la Roma, în 1831 cînd ascultîndu-i romanțele, este impresionat de melodica lor fermecătoare, „cu totul deosebită de ceeace auzise pînă atunci". In 1845, Berlioz dirijează într'un concert simfonic la Paris fragmente din lucrările lui Glinca și îi consacră un articol foarte elogios în „Journal des Débats".

In Memoriile și în corespondența sa, Berlioz vorbește adesea despre concertele sale în Rusia, unde „entuziasmul publicului numeros ce umplea sala, depășise tot ceeace ar fi putut visa". In Rusia, Berlioz leagă prietenie cu Lenz, celebrul comentator al lui Beethoven, dar mai ales cu Stasov, Balachirev și Cui, pe care îi cunoaște cu prilejul ultimului său turneu în 1868 și de care se simte alături prin lupta comună pentru o artă muzicală pătrunsă de adevărul vieții.

Critica muzicală — mărturisește Berlioz — a fost „o sarcină primejdioasă, care cu timpul, a luat o importanță atît de mare și de deplorabilă în viața mea".

Prin scrisul său caustic, Berlioz și-a făcut mulți dușmani și, din această cauză, și muzica sa a avut de suferit. Multe din lucrările sale au căzut din cauza intrigilor confraților, din cauza piedicilor ce i se puneau în cale.

Berlioz este temut, datorită poziției pe care o are în presă, dar muzica sa nu este înțeleasă. Dacă în atmosfera entuziastă din jurul anilor 1830, Berlioz obține succese și cîștigă notorietate, după zece ani, în timpul domniei lui Ludovic Filip și apoi sub Napoleon al III-lea, cînd reacțiunea înăbușe generoasele aspirații ale tineretului de altădată, gustul artistic este în declin și, în vreme ce operele lui Berlioz repurtează succese din ce în ce mai mari în Rusia, în Germania, în Austria, — în patria sa el rămîne din ce în ce mai singur și neînțeles.

In Parisul celui de-al doilea imperiu, în care sunt cîntați o seamă de compozitori, astăzi definitiv uitați, lucrările lui Berlioz nu-și află locul în sălile de concert. Editorul său, care plătește 1.000 de franci pentru o romanță a unui autor la modă, îi cumpără cu 700 de franci partitura la „Damnațiunea lui Faust".

Dar, pe măsură ce se apropie de sfîrșitul vieții, Berlioz simte că opera sa își va cîștiga în sfîrșit locul meritat.

Berlioz moare în 1869. In 1870, odată cu căderea imperiului, opera lui Berlioz își începe glorioasa ei carieră postumă.

După catastrofa dela 1870, după zguduirea „comunei", înăbușită în sînge de marchizul de Galiffet, forțele creatoare ale poporului își afirmă din nou voința de viață. Este momentul în care opera lui Berlioz începe să întîlnească auditoriul căruia autorul i-a adresat mesagiul său artistic.

Dezastrul războiului dela 1870 a regenerat spiritul artistic al publicului. Reînnoirea vieții muzicale — le Renouveau — începe cu constituirea de către Saint-Saëns, Cesar Frank, Lalo, Gabriél Fauré, Bourgault-Ducoudray și alții a „Societății naționale de muzică".

Și noua societate, care își propune „să favorizeze producția și răspîndirea tuturor operelor muzicale serioase ale compozitorilor francezi", își recunoaște tradiția și se declară continuatoarea marelui înaintaș Hector Berlioz, fondatorul simfonismului francez.

La ce lucrează unii din muzicienii noștri

Preocuparea continuă a compozitorilor, dirijorilor și interpreților noștri de a îmbogăți viața muzicală a țării cu noi lucrări, la un nivel artistic tot mai înalt, se vede cu prisosință din varietatea de piese pe care aceștia și-au propus a le compune, dirija sau interpreta în decursul anului 1954.

Astfel, de exemplu, violoncelistul Radu Aldulescu *pregătește concertul pentru violoncel de Filip Emanuel Bach și împreună cu* Vladimir Orlov, *Concertul pentru două violoncele de Haendel.*

Compozitoarea Magdalena Berger *va scrie diferite piese vocale (duete, quartete, quintete) cu acompaniament de pian.*

Dirijorul D. D. Botez *pregătește cu Corul Filarmonicii întreg oratoriul „Tudor Vladimirescu" al compozitorului Gheorghe Dumitrescu.*

Compozitorul N. Buicliu *va termina Simfonia a III-a și va scrie o Rapsodie; va scrie deasemeni o operă inspirată dintr'un basm popular, la al cărei libret lucrează în prezent.*

Compozitorul Ion Chirescu *și-a propus să scrie cîteva cîntece pentru copii, prelucrări de cîntece populare și cîntece pentru armată.*

Compozitorul Chilf Nicolae *va scrie un concert de pian pentru copii.*

Compozitorul Tudor Ciortea *lucrează la un poem simfonic; va scrie deasemeni cîteva lieduri.*

Compozitorul Paul Constantinescu *lucrează la opera „Pană Lesnea" pe un libret de Victor Eftimiu, termină muzica pentru filmul „O scrisoare pierdută" și cîteva madrigale pe versuri de Mihail Eminescu pentru quartet vocal și pian.*

Compozitorul Cozma Gheza *și-a propus să scrie un Poem Simfonic.*

Pianista Lidia Cristian *pregătește un recital Beethoven și două recitale variate; deasemeni concertele Nr. 1, 3 și 4 de Beethoven.*

Compozitorul Radu Drăgan *va scrie opereta „Leonard" pe un libret de Tornea, o suită pentru violoncel și pian, o poveste orchestrată, „Piuici și frații lui mici" pe versuri de A. Toma, comedia muzicală „Deputatul" pe un libret de Ștefan Tita, precum și un număr de cîntece de mase.*

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu *lucrează la opera „Ion Vodă cel Cumplit"; va scrie deasemenea cîteva cîntece pentru Ansamblul Armatei.*

Compozitorul Ion Dumitrescu *lucrează la o „Simfoniettă".*

Compozitorul Filaret Barbu *lucrează la o operetă, la muzica pentru piesa radiofonică „Ciprian Porumbescu" și va începe anul acesta să scrie un balet.*

Violonistul Ștefan Gheorghiu *pregătește printre altele un recital de sonate printre care Sonata de Cezar Frank și Sonata primăverii de Beethoven; lucrează deasemeneu la concertul de Beethoven.*

Compozitorul și pianistul Valentin Gheorghiu *lucrează în prezent la finisarea Simfoniei a II-a; ca interpret pregătește Concertul în mi minor de Chopin și un număr de piese de recital printre care Sonata „Waldstein" de Beethoven, piese de Chopin și Sonata pentru pian de Valentin Gheorghiu.*

Compozitoarea Hilda Jerea *va scrie un balet la al cărui libret lucrează în prezent.*

Pianistul Mîndru Katz *pregătește un recital Bach-Chopin; lucrează deasemenea un concert clasic.*

Compozitorul Leon Klepper *va scrie al doilea concert pentru pian și orchestră.*

Compozitorul Radu Paladi *va termina în 1954 primul Quartet de coarde precum și o lucrare simfonică.*

Dirijorul Mircea Popa *pregătește Simfonia a II-a de Haciaturian, Simfonia a II-a de Mircea Popa, Simfonia I-a de Mahler, Rapsodia spaniolă de Ravel precum și lucrări ale compozitorilor din Timișoara, ca Suita a III-a de Eugen Cuteanu și „Uvertura tinereții" de Ladislau Roth.*

Compozitorul Eugen Radovici *lucrează la o Simfoniettă și la o suită pentru orchestră simfonică; va scrie deasemeni un poem simfonic.*

Dirijorul și compozitorul Constantin Silvestri *pregătește suita de balet „S'au copt strugurii" de Mihail Jora, „Amor vrăjit" de De Falla, Simfonia a IV-a de Dvorak, „Orestia" de Taneev, „Psiché și Eros" de Cesar Franck, „Variațiuni" pe o temă de Beethoven de Max Reger, „Lecția de instrumentație" de Benjamin Britten și „Stabat Mater" de Dvorak. Va compune Quartetul Nr. 3, o Rapsodie pentru pian pe teme bihorene și trei lieduri pe versuri de R. M. Rilke.*

Compozitorul Achim Stoia *și-a propus să scrie a III-a Suită pentru orchestră simfonică, piese coral-simfonice pentru corul și orchestra Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iași, precum și cîntece romînești pentru solo voce și orchestră.*

Compozitorul Trozner Iosif *va scrie diferite coruri în stil popular.*

Compozitorul Zeno Vancea *lucrează la Quartetul de coarde Nr. 3; va scrie un poem simfonic intitulat „Horia" și o suită pentru cor mixt „Imagini bănățene".*

Compozitorul Ovidiu Varga *va scrie oratoriul „Scînteia ilegală", o simfoniettă a tineretului și cîteva cîntece de mase.*

Compozitorul Ion Vasilescu *va scrie muzica pentru o operetă filmată și muzica pentru un film documentar din viața marinarilor noștri.*

Violonistul Ion Voicu *pregătește Concertul de Haciaturian, un festival Paganini și un recital cu piese variate.*

Concertele oaspeților bulgari

Violonistul Petar Hristoscov

Dirijoarea Radosveta Boiadjeva

In cadrul schimburilor artistice și culturale dintre țara noastră și R. P. Bulgaria am avut ca oaspeți pe Radosveta Boiadjeva (dirijoare) și Petar Hristoscov (violonist) care s'au manifestat în Capitală în cadrul a două concerte simfonice. Deasemenea dirijoarea a condus la Cluj un spectacol de operă.

Radosveta Boiadjeva este dirijoare la Teatrul de Operă din Sofia. Tînără muziciană de talent, ea a urmat mai întîi Academia muzicală de Stat din Sofia unde l-a avut ca profesor pe Pancio Wladigherov, artist al poporului din R. P. Bulgaria, după care și-a luat aspirantura la Leningrad. Aci a făcut studii de dirijat în domeniul muzicii simfonice și de operă. Aceste studii au fost completate cu stagii de cîte un an pe lîngă Teatrul de Operă din Leningrad și pe lîngă Filarmonica de Stat din Moscova.

Programul concertului dat cu Orchestra Simfonică Radio a cuprins, între altele, Simfonia a V-a de Ceaicovschi. Dirijoarea a dovedit o temeinică cunoaștere a lucrării, a concepției ce stă la baza ei, reliefînd îndeosebi caracterul dramatic al simfoniei. Ea a izbutit să redea în chip convingător semnificația profundă a conținutului ei, lupta omului cu vitregiile vieții și triumful său final prin apropierea de popor. Merită a fi subliniată interpretarea deosebit de expresivă a valsului, ca și a vigurosului dans rus din final.

Dirijoarea, care a condus întreg programul pe de rost, este sobră în gesturi ; ținuta sa are grație și noblețe.

In cadrul acestui concert, violonistul Petar Hristoscov a interpretat Concertul pentru vioară și orchestră de Racov. Violonistul a studiat cu Saşa Popov, artist emerit al R. P. Bulgaria. El este solist al orchestrei simfonice a Armatei și profesor la Academia muzicală de Stat din Sofia.

Concertul de Racov a fost cîntat cu claritate și justețe. Violonistul, care este și compozitor, a prezentat deasemenea și o mică lucrare de a sa, un joc popular bulgar — o *horovodna* — piesă de virtuozitate scrisă în stilul unei tocate.

La Concertul Filarmonicii de Stat, dirijoarea a condus deasemenea lucrări de Ceaicovschi, apoi Simfonia în sol minor de Mozart și Rapsodia „Vardar" de Pancio Wladigherov.

In uvertura-fantezie „Romeo și Julietta" de Ceaicovschi, dirijoarea a vădit o remarcabilă putere de interiorizare. Ea a exprimat cu o deosebită forță atît zbuciumul și tragismul, cît și momentele senine ale acestei lucrări profund dramatice, uzînd de mijloace dirijorale simple.

După Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaicovschi, executat de Petar Hristoscov, dirijoarea Boiadjeva a interpretat Simfonia în sol minor de Mozart. Conducînd cu vigoare și hotărîre, ea a prezentat simfonia cît mai aproape de sobrietatea clasică pe care o cere această capodoperă mozartiană, atît de rar cîntată la noi. Deși prima mișcare a lucrării a fost condusă într'un tempo ceva mai rar ca deobicei, ea a fost redată totuși cu nerv și cu ardoare, andantele cu austeritate, menuetul cu o simțitoare tensiune interioară, finalul cu pasiune.

Rapsodia „Vardar" plină de bogăția și culoarea ritmurilor de dans și a cîntecelor populare bulgare a fost interpretată cu o deosebită viață.

Artiștii bulgari s'au bucurat de o caldă primire din partea publicului nostru.

George Halmoş interpretînd pe Beethoven

de A. HOFFMAN

Pianistul George Halmoş este unul dintre instrumentiștii ale căror concerte sunt așteptate cu deosebit interes de publicul muzical ; el și-a cîștigat renumele unui artist cu o personalitate complexă și cu un vast orizont de preocupări. Intr'adevăr, trebuie să spunem dela început că unul din marile merite ale lui G. Halmoş este acela de a îmbrățișa în activitatea sa concertistică un repertoriu variat, care se află în continuă înnoire. Incepînd dela preclasici, trecînd prin Bach, Haydn, Beethoven, Schumann, Liszt pînă la Mussorgschi și compozitorii contemporani (romîni, sovietici și din țările de democrație populară), nu există epocă a dezvoltării artei muzicale pe care Halmoş să nu o fi cercetat, căutînd să-i pună în lumină operele pianistice reprezentative. G. Halmoş arată o tendință continuă de adîncire a stilului, o lărgime a concepției care e demnă de relevat. El s'a dovedit și un pedagog înzestrat în rodnica activitate pe care o desfășoară ca profesor la Conservatorul din Cluj.

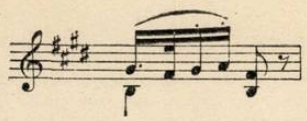
O trăsătură specială a interpretărilor lui Halmoş este caracterul lor viu ; artistul face să trăiască muzica sub degetele sale. Ascultîndu-l îți dai seama că fiecare notă e simțită de interpret pînă în adîncul sufletului, și că în momentul acela el făurește imaginea artistică nu numai în virtutea unui studiu în-

delungat ci printr'un proces creator viu, activ. Aceasta este calitatea care face ca, indiferent de faptul dacă eşti sau nu de acord cu interpretarea pianistului, să te simţi atras de personalitatea sa, să cauţi să pătrunzi intenţiile sale artistice.

Urmărind evoluţia lui Halmoş îţi dai seama de necontenita dorinţă de a merge tot mai departe în pătrunderea creaţiilor marilor compozitori. Pe această cale, artistul a obţinut de curînd un frumos succes în redarea Concertului al patrulea, în sol major, pentru pian şi orchestră, de Beethoven, pe care l-a interpretat în tovărăşia orchestrei Filarmonica din Bucureşti, sub bagheta maestrului George Georgescu. S'a observat dela început că G. Halmoş a muncit mult şi cu spor la însuşirea acestei lucrări. Plasticitatea sunetului, puritatea detaliilor, simţul construcţiei mari muzicale ne-au apărut mai puternic decît în Concertul al V-lea, executat în repetate rînduri în stagiunile trecute, cu atît mai mult cu cît de această dată era vorba de o lucrare intrată mai de puţin timp în repertoriul pianistului. G. Halmoş a înţeles şi a redat lirismul pătrunzător şi prospeţimea de inspiraţie care sunt atît de proprii Concertului în sol major. Mai mult, el a izbutit să degaje — ridicîndu-se deasupra problemelor tehnice, care abundă în părţile repezi ale concertului — farmecul melodicei cantabile a lui Beethoven, evident chiar în pasagiile strălucitoare, de bravură. Deosebit de convingătoare ni s'a părut expresia în cele două cadenţe ale concertului, mai cu seamă în cea din partea I-a, care a fost realizată ca o adevărată culme a tensiunii interioare acumulate dealungul dezvoltării tematice. In partea a II-a, celebrul Andante con moto, G. Halmoş a realizat o adevărată creaţie. Tonul alb, nevibrat, al replicilor cu care pianul răspunde la început frazelor masive, neînduplecate, ale orchestrei, a făcut să iasă în relief expresivitatea lor sfîşietoare. Cu atît mai contrastantă a fost ultima frază, în care cîntul pianului s'a desfăşurat larg, descătuşat parcă din strînsoare. Dramatismul acestei pagini a fost redat de artist fără patos grandilocvent, cu o emotivitate remarcabilă. In final, G. Halmoş nu s'a ridicat la aceeaşi putere de generalizare ca în celelalte mişcări ale concertului. Accelerarea uneori exagerată a tempo-ului, unele accente nejustificate, au diminuat impresia puternică a optimismului organic, atotcuprinzător, pe care ar fi trebuit să o creeze desfăşurarea acestei părţi. Am apreciat totuşi şi aici umorul şi verva pianistului, spontaneitatea ce a avut darul de a cuceri în întregime publicul. Remarcabil a fost tot timpul felul cum, cu concursul maestrului Georgescu, solistul a colaborat cu orchestra, realizînd acea fuziune atît de dorită între cei doi factori care au, la Beethoven egală importanţă în ţesătura muzicală.

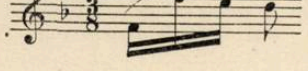
Puţine zile după ce a cîntat cu orchestra, G. Halmoş a prezentat un recital alcătuit din patru sonate de Beethoven. A fost o sarcină grea, pe care artistul şi-a asumat-o cu un curaj ce i-a atras recunoştinţa iubitorilor de muzică ai Capitalei. In adevăr, prea rar sunt auzite în sala Ateneului aceste capodopere de bază ale clasicismului muzical, de care mulţi dintre pianiştii noştri nu s'au apropiat încă. G. Halmoş a cîntat sonate aparţinînd diferitelor epoci de creaţie ale lui Beethoven începînd cu sonata opus 2, numărul 3, trecînd prin cele două sonate de bază ale perioadei medii, opus 31 în re minor şi „Apassionata" şi terminînd cu penultima sonată, opus 110. Deşi pianistul nu s'a putut ridica în interpretare, dealungul întregului recital, la integritatea şi măreţia gîndirii compozitorului, concertul a însemnat un mare folos artistic pentru ascultători şi mai ales pentru tineretul Conservatorului, căruia i-a arătat complexitatea probemelor ridicate de tălmăcirea operelor beethoveniene.

G. Halmoş şi-a dăruit elanul şi sensibilitatea artistică cu o generozitate admirabilă, făcîndu-ne să trăim momente de mare emoţie artistică. Ce îi putem reproşa însă a fost că adeseori, mai cu seamă în primele trei sonate el a părut a nu porni dela aprofundarea stilistică a lucrărilor şi că nu a reuşit să pună însuşirile sale artistice în slujba unei redări cît mai fidele a textului. Nu este vorba aci de o redare mecanică a notelor şi nuanţelor dinamice, ci de pătrunderea, în înţelesul superior a intenţiilor compozitorului, a spiritului lucrărilor. Amintindu-ne interpretarea pe care G. Halmoş a dat-o sonatei opus 2 nr. 3, nu ne putem opri să ne gîndim că în frunte lucrarea poartă indicaţia „Joseph Haydn gewidmet" — dedicată lui Joseph Haydn. Ea face parte din grupul primelor trei sonate în care, deşi „se arată colţii leului" — se simte evoluţia de mai tîrziu a lui Beethoven, — e totuşi evidentă înrudirea stilistică cu muzica înaintaşilor săi. G. Halmoş a arătat multă adîncime şi poezie, îndeosebi în partea lentă, dar în genere el nu ne-a dat acea imagine luminoasă, echilibrată, care e proprie acestei sonate. Credem că o expunere mai sobră, mai ponderată a materialului muzical ar apropia pe interpret de spiritul lucrării. O mai mare consecvenţă ritmică în scherzo, de pildă, ar pune mai bine în valoare frumuseţea complexă a acestei pagini, — mergînd dela graţie şi umor pînă la impetuozitate năvalnică — şi pe care precipitarea şi agogica exagerată o poate umbri. Ne putem pune deasemenea întrebarea din ce pricină celula ritmică fundamentală a adagio-ului



a fost modificată adesea de interpret printr'o dublare a valorii ultimei şaisprezecimi din grupet, fapt care îi răpea limpezimea şi conciziunea clasică ? Ridicăm această problemă pentru a încerca să dovedim că atitudinea creatoare faţă de lucrarea muzicală trebuie să se manifeste în limitele respectului faţă de text, a cărui claritate, mai ales în cazul lui Beethoven, ne lasă să întrevedem pe deaîntregul sensul adînc al gîndirii compozitorului.

Acelaşi lucru îl putem spune despre finalul sonatei în re minor. Ceeace impresionează îndeosebi pe ascultător aci este extraordinar de bogata gamă de nuanţe sufleteşti pe care Beethoven o redă prin prelucrarea variată a unui motiv caracteristic



care străbate ca un fir roşu întreaga desfăşurare muzicală. G. Halmoş a înţeles frămîntările sufleteşti cărora compozitorul le-a dat glas în muzica sa şi le-a pus în lumină printr'o interpretare plină de răscolitoare pasiune. Dar în acelaşi timp prin variaţiile exagerate de tempo, el nu a exprimat şi o altă trăsătură fundamentală a creaţiei lui Beethoven, stăpînirea de sine, acea admirabilă consecvenţă a logicii muzicale, care a făcut pe Rolland să denumească sonata „Apassionata" — „un torent de flăcări într'o albie de granit".

Pentru orice pianist, interpretarea „Apassionatei" e o grea încercare. Profunzimea neasemuită a acestei lucrări, îmbinarea de forţă impetuoasă şi lirism adînc, trecerile bruşte dela o stare sufletească la alta, nemaivorbind despre dificultăţile tehnice, pun instrumentistului probleme multiple, pe care trebuie să le rezolve ţinînd seama totuşi de acelaşi „Immer simpler" — mereu mai simplu — către care a tins Beethoven în muzica sa de pian din această perioadă. G. Halmoş a redat zbuciumul interior neîntrerupt caracteristic acestei lucrări. El nu a reliefat însă îndeajuns momentele de profund contrast. Din această pricină a fost diminuat dramatismul zguduitor al lucrării. Astfel, în partea întîia melodia plină de speranţă şi bărbăţie a minunatei teme a doua a fost înghiţită în iureşul năpraznic al primei idei muzicale,

de care nu s'a diferențiat îndeajuns prin expresivitate și dinamică.

In Andante pianistul a avut momente de mare poezie, mai cu seamă în variațiunea a doua, unde tema apare sub forma melodiei „de vîrf". Apoi însă, cînd tema revine însoțită de treizeci doimile acompaniamentului, ea și-a pierdut calmul și măreția, devenind neliniștită, agitată. De altfel, credem că G. Halmoș trebuie să-și îndrepte în mod special atenția asupra controlului expresivității în „pasagii", unde uneori frînele autorității asupra pianului îi scapă din mînă ducîndu-l la rezultate nedorite.

Cînd însă înțelesul profund al muzicii s'a întîlnit cu contribuția activă a interpretului, și anume în sonata opus 110, în la bemol major, rezultatele au fost superioare. G. Halmoș a dezvăluit cu o maturitate artistică rar întîlnită bogăția de sentimente atît de greu de exprimat a paginilor acestei minunate creații în care Beethoven a îmbinat adîncimea filosofică cu căldura dragostei sale pentru oameni. Recitativele au apărut grăitoare, pline de miez. In adagio și începutul fugii, am aflat punctul culminant al întregului recital, prin felul în care pianistul a reușit să dea muzicii lui Beethoven caracterul ei larg, atotcuprinzător, ce se adresează deopotrivă minții și inimii.

Concertele lui G. Halmoș au lăsat o frumoasă amintire publicului bucureștean. Urăm valorosului nostru artist ca, generalizînd experiența realizărilor lui pozitive de pînă acum, să ofere publicului în viitor mulțumiri artistice din ce în ce mai mari și mai depline.

Concertele corului Filarmonicii de Stat din București

de Ì. VÌCOL

Sîmbătă seara și duminică dimineața, 21 și 22 noembrie a. c., au avut loc în sala Ateneului cele două concerte ale corului și quartetului vocal ale Filarmonicii de Stat din București, corul fiind dirijat de către profesorul D. D. Botez, artist emerit al R.P.R. La orgă Helmuth Plattner; la pian Nicolae Rădulescu și Iosif Prunner jr.

Programul variat și de reală calitate artistică, a cuprins piese din repertoriul clasic, sovietic și romînesc, toate punînd serioase probleme dirijorale de tehnică și interpretare, rezolvate în cea mai mare parte cu succes.

Au fost și unele mici deficiențe.

Echilibrul cantitativ al celor două părți ale programului, a fost deplasat în favoarea părții I-a. Aceasta s'ar fi evitat ușor prin adăugirea a încă uneia sau două piese din repertoriul clasic universal.

Partea a doua a programului, după ciclul de valsuri de Brahms, executate de către quartetul vocal, a mai cuprins doar trei piese romînești, dintre care „Mioriță" de Paul Constantinescu ar fi mai potrivit plasată în prima parte, în locul ei putînd fi cuprinse alte două, trei piese mai mici.

Prin aceasta s'ar fi satisfăcut și una din condițiile principale necesare în alcătuirea tehnico-psihologică a repertoriului.

Execuția programului a fost de reală calitate artistică. „Gloria" din marea Missă de Johann Sebastian Bach, a căpătat amploare și măreție prin întrebuințarea orgăi.

Dozarea registrelor și sonoritatea corului, au fost ținute într'un echilibru deplin, mai ales în partea a II-a a piesei, iar scoaterea în relief a celor cinci voci a fost destul de bine realizată.

„Dimineața de iarnă" de Neceaev este o piesă deosebit de interesantă prin tratarea contrapunctică a vocilor și prin modulațiile neașteptate ce-i aduc un frumos colorit sonor. Sugestivele imagini poetice ale lui Pușchin sunt înfățișate muzical de către compozitor, cu aceeași prospețime și expresivitate. Păcat că traducerea nu reușește să păstreze cu totul această strînsă legătură de creație între text și muzică. De multe ori accentul verbal nu corespunde celui muzical, fiind plasat, în mod supărător, pe sunete ce nu-l pot suporta.

Dirijorul a căutat să nu facă evidente aceste nepotriviri, reușind să prezinte piesa în condițiuni superioare de interpretare. Abilitatea și măestria sa au fost evidente, ca și posibilitățile tehnice și expresive ale coriștilor.

„Foicica bobului" de Gh. Dumitrescu, cîntec haiducesc, în care compozitorul prezintă variate posibilități de tratare corală, a fost bine studiată și bine interpretată în legătură cu înțelesul ei componistic.

Insistența depusă de public pentru a fi bisată, a subliniat călduros această constatare.

„Bandura" de Gr. Davîdovschi, suită de cîntece populare ucrainiene, avînd părți de un cald lirism, precum și binecunoscute cîntece de dans, a fost executată cu vioiciune și destulă elasticitate din partea corului.

Către sfîrșit însă, corul a început să scadă. Aceasta se datorește poate și obișnuinței de a cînta însoțit de orchestră — lăsînd să se simtă lipsa acesteia — dar desigur și faptului că atenția și încordarea nu au putut fi menținute de către coriști pînă la sfîrșit cu aceeași intensitate.

Este lucru cunoscut că o intonație corectă este asigurată, în primul rînd, de concentrarea atenției în acest scop.

Mai trebuie reținut faptul că atacul sopranelor, în cîteva locuri, a fost făcut fără suficientă precizie și convingere. Soliștii acestei suite au dovedit frumoase calități, îndeosebi Victor Popovici, care a impresionat în mod deosebit printr'un lirism convingător.

Lola Gălășanu, a cărei voce este bine stăpînită în *piano*, nu exercită un control egal și în nuanțele tari, îndeosebi în registrul înalt. Are calități serioase vocale și de expresie, care nu trebuiesc umbrite de asemenea lipsuri ușor de înlăturat.

Duetul dintre soprană și tenor a fost excepțional de bine cîntat. Petre Mărculescu se află pe un drum bun; are însă încă nevoie de studiu, mai ales în ceeace privește respirația.

„Corul deținuților" din opera „Fidelio" de Beethoven, a fost insuficient realizat, atît din punctul de vedere al coeziunii vocilor bărbătești, cît și al unei precise intonații. Corul de bărbați este încă mic și nu îndeajuns de lucrat.

„Alunelul" de N. Lungu, piesă de mare și tumultuos avînt, a fost executat cu precizia, vioiciunea și temperamentul, corespunzătoare lucrării.

Quartetul vocal este, fără îndoială, în mare progres, dacă ne gîndim la coeziunea sa și la maleabilitatea de care a început să dea dovadă în interpretare.

Totuși, în Valsurile de Brahms, s'a putut remarca o oarecare uniformizare, care a lipsit unele momente de avîntul și elasticitatea trebuitoare

Ca deobicei, Emilia Petrescu s'a găsit pe o valabilă linie de interpretare, utilizînd toate resursele sale

vocale şi de concepţie, pentru a ne da o frază caldă, elastică, de un înalt nivel artistic.

Deasemenea, Elena Cernei a lăsat o frumoasă impresie prin calitatea glasului său, ceeace nu ne opreşte însă a-i recomanda mai multă atenţie în preciziunea intonaţiei.

Aurel Alexandrescu se află în plinătatea mijloacelor sale vocale şi interpretative, care se cer însă folosite într'un mod ceva mai variat.

Alexandru Voinescu posedă un glas cald şi generos, care ar putea fi şi mai mult valorificat printr'un studiu intens, ceeace i-ar înlătura, desigur, şi unele reţineri în momentele sale de atac.

Acompaniamentul la pian, susţinut de Nicolae Rădulescu şi Iosif Prunner jr. a fost corect. Socotim însă că unele sporiri de intensitate, în dauna quartetului vocal, trebuiesc revizuite.

Cu toate aceste mici sublinieri, quartetul şi cei doi pianişti, ne-au dat un Brahms de frumoasă ţinută artistică.

Cîntecul pentru Festival „Frumoasă e viaţa", al maestrului Andricu, este tineresc şi plin de avînt, iar execuţia sa a răspuns cerinţelor partiturii.

In literatura corală romînească „Mioriţa" de Paul Constantinescu, — piesă cu totul interesantă, lucrată cu o rară măestrie, — poate fi considerată ca excepţională.

Dirijorul şi coriştii au reuşit să creeze atmosfera necesară şi să-i redea corespunzător momentele de puternic, dar stăpînit dramatism.

Dar şi aici, corul a coborît sensibil faţă de tonul iniţial, fapt datorat, în oarecare măsură, lungimii piesei şi frazelor desfăşurate pe linie largă, ceeace nu trebuie să rămînă însă şi pe viitor o scuză pentru corul Filarmonicii.

Programul s'a încheiat cu „Creaţa", rapsodie bănăţeană de Sabin Drăgoi.

Deşi nu se bucură de aceeaşi circulaţie ca „Bănăţeana", „Idila Bihoreană" şi „Trandafir de pe răzoare", totuşi „Creaţa", prezintă o valoare artistică remarcabilă, datorită măestriei deosebite şi tehnicii corale interesante, prin care autorul ştie să prezinte folclorul bănăţean.

Din execuţia acestei piese s'a putut constata seriozitatea cu care a fost studiată, precizia ritmică şi de intonaţie a corului, precum şi promptitudinea cu care acesta a urmărit mîna dirijorului.

In general privind lucrurile, se poate spune că formaţiunea Corală a Filarmonicii de Stat este într'un vădit progres.

Cu un dirijor atît de înzestrat ca Prof. D. D. Botez, cu un cor alcătuit din elemente cu verificată cultură muzicală şi cu incontestabile calităţi vocale şi de sensibilitate, corul Filarmonicii poate şi trebuie să cucerească o poziţie şi mai înaltă în acest domeniu de activitate artistică.

Dirijorul a căutat, ţinînd seama de conţinutul poetic şi muzical al pieselor — elemente care determină valabilitatea unei interpretări realiste — să obţină o interpretare artistică de calitate incontestabilă.

Şi a reuşit în parte. S'au realizat momente de veritabilă emoţie artistică. Aceasta, însă, s'a întîmplat numai atunci cînd coriştii — uitînd de partitură şi de alte preocupări individuale sau de pură tehnică — au răspuns, ca unul singur, indicaţiilor dirijorale.

Nu socotim de prisos să subliniem cu această ocazie că reţinerile — de orice natură ar fi ele — (preocuparea partiturii, lipsa de siguranţă în intonaţie, lipsa de cunoaştere sigură a textului, lipsa de efort în acordarea sensibilităţii la diapazonul cerut de dirijor, etc.) frînează mijloacele de expresie ale interpreţilor şi lasă goluri izolatorii în atitudinea de recepţie a ascultătorilor.

Faptul că aceste două concerte s'au bucurat de săli pline dovedeşte nu numai că publicul nostru îmbrăţişează larg acest gen de muzică, dar şi că urmăreşte cu interes şi cu căldură activitatea artistică a acestei valoroase formaţiuni corale.

Concerte comemorative
(Berlioz — Schubert)

de V. CRISTIAN

Implinirea la 11 decembrie 1953, a unui veac şi jumătate dela naşterea compozitorului francez Hector Berlioz, a constituit prilejul cel mai nimerit de reconsiderare a creaţiei sale deschizătoare de drumuri noi şi îndrăsneţe în arta muzicală a Europei. Acestui eveniment comemorativ îi datorează publicul nostru concertele simfonice ale căror programe au fost alcătuite din lucrări ale ilustrului compozitor.

Un merit deosebit revine dirijorilor, soliştilor şi formaţiilor simfonice, care au înţeles să participe la sărbătorirea compozitorului, înscriind în programele lor, piesele sale mai rar executate.

Această recunoaştere se cuvine a fi făcută în primul rînd orchestrei Radio, care sub conducerea muzicală a dirijorului Matei Socor, maestru emerit al artei din R.P.R. a prezentat în concertul din 10 decembrie 1953 un program alcătuit din Simfonia „Harold în Italia", două părţi din simfonia dramatică „Romeo şi Julietta" şi Uvertura „Carnavalul Roman".

Identificîndu-se cu chipul eroului byronian „Childe Harold", Berlioz exprimă în Simfonia „Harold în Italia" elementele poetice ale unei evocări autobiografice. Autorul descrie stările sale sufleteşti în timpul unor peregrinări prin munţii Italiei. Simfonia se caracterizează între altele prin rolul solistic deţinut de violă dealungul celor patru părţi ale ei. Socotim că e locul să vorbim puţin despre această lucrare aproape necunoscută publicului nostru.

In simfonia „Harold" Berlioz revine la forma prehaydniană a simfoniei concertante dînd elementului solistic un conţinut poetic deosebit de adînc. Viola întruchipează pe Harold, gîndurile şi sentimentele sale schimbătoare şi contradictorii, tot astfel cum tema iubitei constituie leit-motivul sau „ideea fixă" a Simfoniei Fantastice.

Tema conducătoare a melancolicului erou „Harold" străbate întreaga simfonie, stingîndu-se odată cu moartea acestuia în final.

Partea solistului a fost încredinţată talentatului violist Marcel Gross, Laureat al Concursului Naţional al tinerilor solişti, care a corespuns prin muzicalitate şi ton exigenţelor partiturii. Partea I-a a simfoniei, avînd subtitlul „Harold în munţi, scene de melancolie, fericire şi bucurie" este alcătuită din-

tr'o introducere (adagio în 3/4) în care tonalitatea inițială, sol minor, modulează la omonima majoră și într'un allegro în forma sonată în care tonalitatea lui sol major se instalează definitiv. Completîndu-se pentru a defini stările sufletești ale eroului, deosebit de contrastante, orchestra și solistul trebuie să folosească în redarea acestei părți, o gamă bogată de mijloace expresive. Introducerea (adagio) mai lungă decît alte introduceri simfonice, (cuprinzînd aproape 100 de măsuri) îndeplinește funcția psihologic-muzicală indicată de program, zugrăvind „melancolia" eroului, desgustul și dezorientarea sa.

Avînd forma muzicală a unei fugi, în care tema revine corzilor grave, ea trebuie să răsune dureros, în pianissimo. Aici a lipsit însă expresia capabilă a reda conținutul. Orchestra și dirijorul au realizat nuanța dinamică în dauna clarității. Intrarea solistului, purtător al temei principale a fost pregătită frumos de introducerea orchestrală. Cu arpegiile în sol major ale harpei își face apariția o stare sufletească nouă, o luminozitate redată de tema solistului și de comentariul orchestrei în jurul ei. Dirijorul și solistul au reușit să redea variatele sentimente cuprinse în aceste pagini, fără însă a realiza contraste mari, așa cum arată programul, indicînd „melancolia", „bucuria" și „fericirea".

In partea a II-a a simfoniei „Marșul pelerinilor" despre care însăși Berlioz dă explicații într'un studiu despre Gluck (vezi „A tràvers chants"), nu am avut impresia unei redări juste a conținutului. Caracterul poetic descriptiv al acestei părți, cu efectele ei dinamice de apropiere și îndepărtare a corului instrumental, a fost estompat în primul rînd datorită tempo-ului indicat de dirijor. In același timp sonoritățile au fost lipsite de varietate.

Dirijorul a pătruns substanța muzicală autentică folclorică a părții a III-a „Serenada unui muntean către iubita sa", imprimînd orchestrei un tempo vioi și scoțînd în evidență o sonoritate apropiată de aceea a instrumentelor populare italiene.

In finalul simfoniei, — prezentînd o mare asemănare formală cu finalul simfoniei a IX-a de Beethoven datorită revenirii ideilor muzicale ale părților anterioare —, au lipsit în interpretarea dată de dirijor deasemenea contrastele care trebuie să reliefeze întreg programul simfoniei, viața de melancolie, bucurie și fericire a eroului, ce-și găsește o moarte crudă și sîngeroasă. Dirijorul Matei Socor a condus cu multă siguranță, menajînd în momentele de ansamblu, sonoritatea redusă a violei. Solistul muzical, cunoscîndu-și bine instrumentul, a evitat însă afirmările viguroase, redarea în stil solistic a partiturii sale, menținîndu-se în atmosfera muzicii de cameră.

Debutul său a fost răsplătit cu aplauze meritate care-l vor determina, desigur, să atace și alte pagini din literatura violei. In programul aceluiași concert au figurat alături de două părți din simfonia „Romeo și Julietta", uvertura „Carnavalul Roman".

Dacă în redarea „Serbării la Capuleți" și a „Scenei de dragoste" dirijorul a reușit să călăuzească orchestra dela atmosfera de lirism și duioșie, pînă la izbucnirea în valuri sonore a muzicii de bal din casa Capuleților, dacă expresia a fost justă în redarea „Scenei de dragoste", nu același lucru s'a întîmplat în interpretarea uverturii „Carnavalul Roman".

In această piesă de încheiere a programului, au lipsit contrastele care abundă în partitură. Tema de joc, cu deformările ei ritmice și cu afirmările ei cînd vioaie, cînd sarcastice, după timbrul instrumental care o reia, nu a reieșit cu întregul ei conținut.

Publicul a aplaudat cu căldură îndeosebi Simfonia „Harold în Italia" care ar trebui să figureze mai des în programele orchestrelor noastre simfonice.

★

Filarmonica de Stat a ținut să participe și ea la comemorarea în cadrul unui singur concert atît a lui Berlioz cît și a compozitorului vienez Franz Schubert dela a cărui moarte s'au împlinit la 19 noembrie, 125 de ani.

Prima noastră orchestră simfonică a executat la 12 decembrie 1953 un program în care figura uvertura „Rosamunda" de Schubert, Fantezia „Drumețul" de Schubert în prelucrarea lui Liszt pentru pian și orchestră și „Simfonia Fantastică" de Berlioz.

Solista Filarmonicii de Stat, pianista Elvira Loebe a înscris o frumoasă și artistică realizare prin interpretarea celebrei „fantezii" schubertiene.

Tînărul dirijor Mihai Brediceanu a dat măsura posibilităților sale în interpretarea „Simfoniei Fantastice".

Prin ținută, prin siguranța gesturilor, prin efectele sonore pe care le obține, acum mai mult ca în trecut, el se află în plin progres, manifestîndu-se ca un conducător de merit.

Astfel a obținut în finalul Simfoniei (epilogul macabru) efecte patetice, sonorități mari și impresionante, vădind în același timp o bună stăpînire ritmică.

★

In vederea acoperirii planului său de comemorări (credem că aceasta ar fi singura explicație plauzibilă) Filarmonica de Stat a organizat la 18 decembrie 1953, deci cu întîrziere de o lună, un concert închinat muzicii de cameră a lui Fr. Schubert. (La 18 decembrie s'a împlinit o lună dela comemorarea a 125 de ani dela moartea lui Schubert).

In partea I-a a programului, tenorul Victor Popovici și soprana Emilia Petrescu (Laureată a concursului Național al tinerilor soliști dela București) au executat un număr de douăsprezece lieduri, cîte șase de fiecare. Tenorul Victor Popovici are o voce cu un timbru plăcut dar de o întindere și un volum mic. In redarea programului său în care figurau lieduri de mare expresie ca „Portretul", el a lăsat impresia de monotonie. In liedurile repezi, „Cîntec de seceriș" și „Fiul muzelor", vocea sa s'a vădit nesolistică. Nu același lucru putem spune despre Emilia Petrescu, care se remarcă prin inteligența frazării, dicțiune clară, muzicalitate. Quartetul Filarmonicii, alcătuit din Al. Theodorescu (vioară), A. Rădulescu (violă), Iuliu Boniș (violoncel), Iosef Prunner (contrabas), colaborînd cu pianistul I. Filionescu, au redat artistic „Quintetul Păstrăvilor" această capodoperă a lui Schubert.

Concertul Quartetului Tineretului

de A. A. SARVAŞ

Concertul din seara de 15 decembrie al celor patru tineri instrumentişti, toţi îndrăgostiţi de muzica de cameră care la noi poate fi uneori asemuită cu o „cenuşereasă", s'a bucurat de un remarcabil succes.

Deşi seara de quartet a fost entuziast primită de către un restrîns auditor de iubitori de muzică, sala Ateneului R.P.R. s'a dovedit a fi destul de improprie manifestaţiilor de cameră şi ne bucurăm că ea a fost înlocuită de curând cu mica dar adecuata sală „Dalles". Totuşi chiar în vasta sală a Ateneului, quartetul tineretului a avut momente de amploare orchestrală ca şi momente de sonorităţi diafane, ceeace a dovedit munca conştiincioasă a componenţilor lui. Programul format din patru lucrări bine alese ne-a dat prilejul să ascultăm quartetul zis al „vînătoarei" de Mozart într'o interpretare foarte îngrijită. Poate că tempo-ul imprimat Adagio-ului a fost prea lent, după cum Finalul a fost puţin prea repede pentru stilul mozartian.

Mai justă a fost interpretarea quartetului opus 95 în fa minor de Beethoven, această bijuterie strălucitoare, ultima lucrare din seria quartetelor din epoca de mijloc a titanului. Quartetul în fa minor este o tranziţie între epoca quartetelor Razumowsky şi a quartetului Harfelor păstrînd parfumul şi pecetea originalităţii lor, şi epoca ultimelor quartete cu toată bogăţia tematică dar şi cu complexitatea lor polifonică. Quartetul a fost frumos interpretat, în special partea II-a „Allegretto ma non troppo". La fel în Allegretto, melodia în formă de coral a vioarei a II-a înconjurată de figuraţia vioarei I-a a sunat frumos. Poate că singură coda Allegro-ului final în tema fugată ar fi putut fi expusă mai clar, deşi execuţia sa a fost redată în mod virtuoz. După aceste două capodopere ale literaturii clasice de quartet, am avut plăcerea de a face cunoştinţă cu quartetul maestrului Zeno Vancea, o lucrare închinată Festivalului Tineretului din 1953, şi care dela primele pînă la ultimele măsuri îţi ţine atenţia încordată, îţi sună bine în ureche şi te încîntă. Muzica de cameră romînească s'a îmbogăţit cu o nouă operă care face cinste muzicii şi compozitorilor romîni şi care va intra desigur în repertoriul tuturor formaţiilor autohtone de muzică de cameră. Mi-au plăcut în deosebi scherzo-ul plin de vervă precum şi „Cîntecul de leagăn" atît de expresiv şi duios redat de către cei patru interpreţi.

Concertul s'a încheiat cu execuţia foarte omogenă în ansamblu, precisă ca ritm şi de un colorit variat, a quartetului Nr. 1 în re major de Ceaicovschi. Dece însă formaţiile noastre nu pun în repertoriul lor şi cel de-al treilea (ultimul) quartet în mi bemol al marelui compozitor rus, a cărui memorabilă execuţie de acum cîţiva ani de către celebrul quartet Vuillaume din Chiev stăruie încă în amintirea ascultătorilor noştri ?

Deşi nu capătă niciun sprijin şi nu au ca imbold decît pasiunea lor tinerească şi dragostea lor faţă de muzică, Lucian Savin şi Mendy Rozenblum, ambii concertmaeştri ai formaţiilor simfonice Radio, precum şi Willy Berger şi Alfons Capitanovici, valoroase elemente ale Filarmonicii, au înjghebat un bun ansamblu, slujind arta în una din cele mai frumoase forme ale ei.

Deschiderea stagiunii Teatrului de Operă şi Balet al R. P. R.

Sîmbătă 9 Ianuarie a avut loc în Bucureşti un eveniment de o deosebită însemnătate pentru viaţa noastră muzicală: deschiderea stagiunii Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R.

Cu acest prilej s'a prezentat premiera operei „Dama de Pică" de Piotr Il'ci Ceaicovschi. Această operă în trei acte (7 tablouri) a fost compusă de marele compozitor rus pe un libret alcătuit de fratele său Modest Ilici Ceaicovschi, după nuvela cu acelaşi nume a lui Alexandr Sergheevici Puşchin.

Opera a fost terminată în anul 1890, cu trei ani înaintea morţii marelui muzician, şi montată la Petersburg în luna decembrie a aceluiaş an. „Dama de Pică" corespunde perioadei de maturitate a lui Ceaicovschi, perioadă în care a scris şi ultimele sale simfonii, capodopere ale genului.

Montarea la Bucureşti a creaţiei acesteia s'a făcut sub îndrumarea regisorului sovietic V. G. Ciucov. Conducerea muzicală a fost asigurată în seara premierei de maestrul emerit al artei din R.P.R., Egizzio Massini. In rolurile principale au apărut: Petre Ştefănescu Goangă, artist al poporului din R.P.R. (Tomschi), Ioana Nicola Ştirbei (Liza), Maria Snejina (Contesa), Zenaida Pali (Polina), artiste emerite ale R.P.R., Garbis Zobian (Herman), Şerban Tasian (Eleţchi), ş.a.

Spectacolul se mai reprezintă şi cu o altă distribuţie: Herman (Dinu Bădescu), Liza (Dora Massini artistă emerită a R.P.R), Contesa (Maria Moreanu), Tomschi (Alexandru Enăceanu), Polina (Iulia Boicu-Buciuceanu), Eleţchi (Mihail Arnăutu şi Nicolae Herlea), ş. a.

Decorurile şi costumele aparţin lui W. Siegfrid, maestru emerit al artei din R.P.R., şi Cella Voinescu, iar maestrul de balet este Anton Romanovschi — maestru emerit al artei din R P.R. Pregătirea corului se datoreşte lui G. Culibin.

In seara premierei, au asistat la spectacol tovarăşii Gheorghe Gheorghiu Dej, Iosif Chişinevschi, Gheorghe Apostol, Miron Constantinescu, Chivu Stoica, Dumitru Coliu, General Locotenent Alexandru Drăghici, Leonte Răutu, Constanţa Crăciun, Sorin Toma şi alţi membri ai C.C. al P.M.R. ai Guvernului şi ai Prezidiului Marii Adunări Naţionale.

Au participat membri ai corpului diplomatic, oameni ai ştiinţei, artei şi literaturii, conducători ai organizaţiilor obşteşti şi numeroşi oameni ai muncii din Capitală.

Spectacolul s'a bucurat de un succes deosebit.

Aniversarea naşterii lui George Stephănescu la Teatrul de Operă şi Balet al R. P. R.

La 11 ianuarie 1954 a avut loc în sala Teatrului de Operă şi Balet al R P.R. festivitatea aniversării a 110 ani dela naşterea lui George Stephănescu înaintaş al muzicii noastre şi întemeietorul operei romîne.

A conferenţiat compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea, profesor la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu", care a subliniat grija Partidului şi Guvernului pentru cinstirea marilor înaintaşi ai muzicii noastre, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, George Stephănescu, ş.a. compozitori care prin talentul şi munca lor, au pus temelia şcoalei muzicale romîneşti. Vorbitorul a relevat apoi condiţiile deosebite în care este sărbătorit George Ştephănescu astăzi, cînd noua noastră sală de operă constituie o minunată realizare la care, în trecut, artiştii noştri nici că puteau să viseze, realizare ce deschide căi noi, perspective minunate de dezvoltare atît interpreţilor cît şi teatrului liric romînesc. Zeno Vancea a arătat mai departe lupta şi sacrificiile lui Ştephănescu pentru întemeierea operei române, contribuţia sa la ridicarea mai multor serii de artişti lirici, îmbogăţirea muzicii noastre cu lucrări valoroase.

„Viaţa lui George Stephănescu — a spus în încheiere conferenţiarul — închinată muncii fără preget pentru promovarea şi propăşirea artei muzicale romîneşti, rămîne o pildă vie pentru noi, demnă de urmat. Concepţia sa progresistă despre rolul social al artei şi poziţia sa de artist militant, îl fac deosebit de drag inimilor noastre. Imbrăţişînd cu căldură cîntecul popular, lucrările sale cele mai importante oglindesc viaţa şi lupta poporului nostru pentru o soartă mai bună. Aniversînd 110 ani dela naşterea lui George Stephănescu, aducem prinosul nostru de admiraţie şi recunoştinţă compozitorului şi înflăcăratului patriot, care a luptat pentru înălţarea cît mai sus a muzicii romîneşti, pusă în serviciul poporului şi a progresului social".

A urmat apoi un program cu lucrări ale compozitorului, interpretat de colectivul artistic al Operei de Stat.

Sub conducerea maestrului Alfred Alessandrescu, orchestra simfonică a Teatrului de Operă si Balet al R.P.R. a executat „Uvertura națională".

Soliștii Operei de Stat, Magda Ianculescu, laureată a Concursului celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților dela București, Nicolae Herlea, laureat al celui de al III-lea Festival Mondial al Tineretului dela Berlin și al celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului dela București, Arax Savagian, Al. Vîrgolici și George Corbeni, au interpretat, acompaniați la pian de Letiția Flavian și de Radu Carp, cîntece și romanțe („O rămîi", „Cîntecul Fluerașului", „Mîndruliță dela munte" „In zadar gîndesc la tine", „Primăvara" și altele), programul încheiindu-se cu un dublu sextet dirijat de Pantelimon Frunză.

★

Asemenea manifestări cu caracter sărbătoresc au mai avut loc la Iași, Cluj și Timișoara.

Viața muzicală la Cluj

dela corespondenta noastră

MARIANA MIHĂESCU

In luna decembrie a anului trecut, orașul Cluj a cunoscut o intensă și variată activitate muzicală.

Astfel, Filiala Uniunii Compozitorilor a organizat trei cenacle muzicale, în care au fost prezentate, printre altele, Simfonia I-a de Junger Ervin și Simfonia I-a de Tudor Jarda. Corul bărbătesc, organizat de Filială, a dat mai multe concerte în localitățile din raion, prezentînd lucrări din repertoriul clasic și ale compozitorilor clujeni.

Compozitorul Andreescu-Skeletti a terminat partitura operei în 4 acte „Catarina Varga", al cărei subiect îl constituie un episod din revoluția dela 1848. Comitetul de îndrumare al Filialei a desfășurat și el o activitate variată : au fost ascultate nouăsprezece lucrări, printre care două opere, muzica de scenă pentru o piesă sovietică, un libret, precum și o conferință despre ritmica în muzica populară românească.

La Opera Română din acest oraș au început în cursul lunii decembrie repetițiile cu opera „Strigoii" de profesorul Andreescu Skeletti, al cărei libret a fost lucrat de compozitor după poemul cu același titlu al lui Eminescu. Deasemeni, dirijorul C. Lazăr pregătește reluarea dramei muzicale a lui Richard Wagner „Tannhauser".

Opera Maghiară de Stat a prezentat pentru prima dată în țara noastră, opera într'un act „Aleco" de Rahmaninov.

In orașul Cluj au luat ființă tot în luna decembrie primele orchestre simfonice muncitorești, la Uzinele „Herbak Janos" și la Complexul Regional C.F.R. „16 februarie". Orchestra Simfonică a Uzinelor „Herbak Janos" a prezentat un prim concert în care s'au cîntat : Simfonia în sol major de Haydn, Simfonia a VIII-a de Schubert, Valsul florilor de Ceaicovschi, Suita I-a românească de Iuliu Mureșanu și Romanța în fa major de Beethoven. Concertul a fost foarte mult apreciat de public.

Școala de Cadre C.F.S, care funcționează la Cluj, a încheiat la 27 decembrie un curs de coregrafie cu 75 instructori de dans ai echipelor sindicale. Cursiștii, împărțiți în trei echipe, au făcut interesante culegeri de melodii și dansuri populare în cursul lunii, in regiunea Cluj, în comunele Aiudul de Sus și Archiud.

Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici

De curînd și-a încheiat lucrările la Moscova a 7-a Plenară a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici. In cadrul plenarei au fost audiate circa 500 de cîntece ale compozitorilor sovietici și cîntece populare contemporane în interpretarea unor cunoscuți soliști și a marilor ansambluri din U.R.S.S. Raportul la plenară „Despre situația și sarcinile de viitor ale creației sovietice de cîntece" a fost prezentat de *Vladimir Zaharov,* secretar al Uniunii. Un coreferat a fost prezentat de cunoscutul poet *Lev Oșanin,* autorul versurilor unui număr însemnat de cîntece sovietice. La discuții au participat 49 de persoane printre care compozitori de frunte ca B. Alexandrov, M. Blanter, A. Novicov, I. Dzerjinschi, A. Sculte ș. a., poeți ca Evgh. Dolmatovschi, Serghei Mihalcov, S. Vasiliev, ș. a., muzicologi ca : I. Cremlev, I. Cuharschin, I. Martînov, L. Danilevici, M. Druschin ș. a.

Poşta redacţiei

● *In legătură cu articolul intitulat „Teatrocinematografism" trimis redacţiei noastre de tov.* S. Christescu *din Craiova, vom răspunde printr'o adresă directă.*

Anunţăm pe corespondentul nostru că am transmis textul „Marşului sportiv" Secţiei de Creaţie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

● *Tovarăşul* Al. Popescu *din Petroşani ne semnalează din nou unele inexactităţi strecurate în nr. 3/1953 al revistei noastre. Astfel, autorul scrisorii arată că nu este justă afirmaţia după care numele lui Ioan Piso, laureat al Concursului de canto din cadrul Festivalului — era necunoscut înainte de concurs, deoarece Piso a interpretat roluri principale pe scena Operei din Cluj, fiind menţionat chiar şi în paginile revistei „MUZICA".*

După ce precizează despre cîntăreaţa Felicia Tarnovschi (care a participat la unele concerte de cameră ale Filarmonicii „Moldova" din Iaşi) că este mezzosoprană, tovarăşul Al. Popescu ne atrage atenţia asupra faptului că basul C. Bîrsan din Timişoara n'a interpretat un rol negativ în opera „Wang şi Li" de Liang-Han- Kuang, ci dimpotrivă el a întruchipat pe tatăl eroinei Li Hsiang Hsiang.

Redacţia mulţumeşte corespondentului nostru pentru interesul pe care-l poartă revistei, rugîndu-l să aducă şi în viitor contribuţia sa preţioasă.

● *In scrisoarea trimisă redacţiei noastre, tovarăşul* Mircea Ionescu *din Roman îşi exprimă dorinţa ca în paginile revistei să se publice un articol metodic privitor la tehnica pianistică. Prin întinderea şi problemele pe care le pune, această temă cu caracter didactic nu poate fi înfăţişată în spaţiul restrîns al unui articol. Redacţia se va preocupa totuşi în viitor de publicarea articolelor care pot contribui la adîncirea acestei probleme.*

● *Un alt corespondent al nostru, tovarăşul* Gh. Catrina *doreşte ca într'unul din numerile viitoare ale revistei să citească un material despre compozitorul A. Bena. Anunţăm pe tovarăşul Gh. Catrina că revista noastră şi-a propus să popularizeze cât mai mult în paginile sale, viaţa, creaţia şi experienţa artistică a muzicienilor noştri.*

Pe urmele materialelor publicate

In articolul *„Programul de sală, preţios mijloc de educare a auditorului muzical"*, publicat în revista noastră Nr. 3/1953, era criticată Direcţia Muzicală a Radiodifuziunii, pentru deficienţele în legătură cu prezentarea prin programul de sală a lucrărilor executate în concertele orchestrei simfonice Radio.

Direcţia Muzicală a Radiodifuziunii ne face cunoscut că a „pornit o campanie de ridicare la un grad mai înalt a programelor de sală, din punct de vedere artistic şi ştiinţific...".

In scrisoare se arată că îmbunătăţirea continuă a materialelor din programele de sală va constitui o preocupare permanentă a colectivului redacţional din Direcţia Muzicală Radio.

CALENDAR MUZICAL

14 ianuarie

1824 s'a născut *Vladimir Vasilievici Stasov*, marele critic rus, prietenul lui Glinca, animatorul grupului „celor cinci" şi al pictorilor realişti ruşi din veacul trecut (mort în 1906).

1904 s'a născut *Victor Aronovici Belîi*, cunoscutul compozitor sovietic de cîntece („Cîntecul curagioşilor", „In apărarea păcii", etc.)

17 ianuarie

1869 a încetat din viaţă compozitorul clasic rus *Alexandr Sergheevici Dargomîjschi*, creatorul operelor „Rusalka", „Oaspetele de piatră", etc.

21 ianuarie

1894 a încetat din viaţă compozitorul belgian *Guillaume Lekeu*, talentatul discipol al lui Cezar Franck, autor al unei cunoscute fantezii pe o temă populară din Anjou, al sonatei pentru vioară şi pian, etc. (n. 1870 în Belgia).

25 ianuarie

1889 s'a născut *Vladimir Vladimirovici Scerbaciov*, talentat compozitor, eminent pedagog şi activist pe tărîmul muzicii sovietice (mort în 1952).

27 ianuarie

1949 a încetat din viaţă *Boris Vladimirovici Asafiev* (Igor Glebov), unul din cei mai cunoscuţi muzicologi sovietici, eminent compozitor, activist social, artist al poporului U.R.S.S., membru permanent al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., de două ori laureat al Premiului Stalin. (n. 17/29 VII 1884).

Note şi informaţii

■ Alegerile de deputaţi în Sfaturile Populare desfăşurate luna trecută au furnizat tema unui concurs de cîntece organizat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Juriul concursului a consacrat selecţionării lucrărilor prezentate patru şedinţe în cadrul cărora au fost audiate treizeci şi şapte piese. La dezbaterile ce au urmat audiţiilor au participat numeroşi compozitori, poeţi şi interpreţi.

Au fost atribuite următoarele premii şi menţiuni :

Premiul I „CETIOARĂ, CETIOARĂ" de *G. Bazavan* pe text de Ion Socol ;

Premiul II „ZI DE BUCURIE" de *H. Jerea* pe text de Ion Horea şi „AURORA DIMINEŢII" de *A. Adorjan* pe text de V. Armăşescu ;

Premiul III „BĂDIŢĂ, OCHI DE CĂRBUNE" de *R. Drăgan* pe text de E. Jebeleanu; „CÎNTEC DE BUCURIE" de *Th. Bratu* pe text de P. Ghelmez şi „MÎNDRĂ-I ŢARA MEA" de *Hulescu Vasile* pe text de Vl. Bîrna.

Au primit menţiuni următoarele cîntece : „CÎNTEC DE VOT" de *Elise Popovici* pe text de Vladimir Bunea, „ŞI-APOI MARE MI-A FOST DAT" de *G. Klein* pe text de Eug. Mirea, „CE E NOU" de *A. Giroveanu* pe text de Mariana Filip, „VOTEZ ÎNTÎIA OARĂ" de *R. Şerban* pe text de Ion Socol şi „ALEGĂTORUL" de *E. Teger* pe text de Ion Socol. Au fost premiate textele poeţilor *Ion Socol, Ion Horea* şi *V. Armăşescu,* iar textele poeţilor *E. Jebeleanu, Vlaicu Bîrna* şi *E. Mirea* au primit menţiuni.

■ La concursul de cîntece de masă organizat între 24 octombrie şi 1 decembrie de Direcţia Generală Radio din Ministerul Culturii, s'au acordat următoarele premii : *„Cîntec de nuntă"* de *Ana Severa Benţia* şi *„Hei pădure"* de *Mircea Neagu* premiul II; *„Codrului cerui o creangă"* de *Vasile Timiş* premiul III. Alte cinci lucrări au primit menţiuni.

■ In luna decembrie a anului trecut s'au distribuit la Uniunea Compozitorilor, o serie de prime de activitate, compozitorilor, criticilor şi muzicologilor, membri ai Uniunii.

Astfel, în cadrul secţiei de compoziţie s'au acordat următoarele premii : *Categoria I-a,* compozitorilor Ludovic Feldman, Ion Hartulary-Darclée, Paul Jelescu, Leon Klepper, Zeno Vancea. *Categoria II-a,* compozitorilor Mansi Barberis, Viorel Doboş, Diamandi Gheciu, Gr. Ghidionescu, Ion Ghiga, T. Grigoriu, Joday Gabor, A. Mendelsohn, E. Radovici, S. Toduţă. *Categoria III-a* compozitorilor A. Adorjan, Filaret Barbu, Nina Cassian, N. Ciocoiu, Mircea Chiriac, V. Iusceanu, Markos Albert, B. Moroianu, S. Sarchisov, C. Trăilescu.

Juriul a acordat menţiuni speciale următorilor compozitori tineri : *Categoria I-a,* Bentoiu Pascal, Căplescu Radu, Oniţiu Virgil, Popovici Doru, Rintzler Marius, Stroe Aurel, Timiş Vasile. *Categoria II-a,* Jelescu Dan, Marinescu Ileana, Reinhardt Bruno.

Juriul secţiei de critică şi muzicologie a acordat următoarele premii, pentru activitatea membrilor acestei secţii : *Categoria I-a* Gh, Ciobanu, Emilia Comişel, St. Lakatoş, T. Alexandru. *Categoria II-a* G. Bălan, V. Cosma, S. Davidovici, A. Hoffman, J. V. Pandelescu, Stela Sava, A. Tudor, V. Cristian.

Juriul a acordat menţiuni speciale lui C. Prichici şi C. Zamfir.

■ La Direcţia Muzicală din Ministerul Culturii au loc cu regularitate audiţii cu noile creaţii ale compozitorilor noştri.

Astfel, în cursul lunii decembrie s'au audiat următoarele piese : „Distribuitorul de manifeste" (voce şi pian) de F. Nanu, „Slavă vieţii" (cantată) de D. Capoianu, „Rapsodia sîrbă Nr. 3" de V. Sumschi, „Lăutarul" (vioară şi pian) de A. Bobescu, 4 piese pentru copii de N. Kirculescu, „Quartetul" de coarde de T. Ciortea, „Copiii de muncitori" (cantată) de I. Croitoru, precum şi diverse piese pentru voce şi pian, diferite instrumente sau coruri de C. Constantinescu, I. Borgovan, A. Bena, Mikes Marcel, I. Herţan, ş. a.

■ In zilele de 28, 29 şi 30 decembrie a avut loc la Ministerul Culturii o şedinţă cu directorii de Filarmonici, dirijori şi solişti, din capitală şi din provincie, cu care ocazie s'au discutat probleme privind repertoriile Filarmonicilor precum şi programarea soliştilor.

■ In ziua de 21 decembrie, cu ocazia împlinirii a 50 de ani dela moartea lui Gavriil Musicescu, a avut loc la Ateneul RPR o şedinţă festivă organizată de Comitetul Naţional Jubiliar, constituit cu acest prilej. După cuvîntarea tov. Constantin Bugeanu, secretar al Uniunii Compozitorilor, care a vorbit despre viaţa şi opera compozitorului, a urmat un program din lucrările sale, interpretat de corul, soliştii şi Orchestra de instrumente populare a Direcţiei Generale Radio.

La Iaşi, unde Gavriil Musicescu şi-a desfăşurat o bună parte din activitatea sa, a avut loc deasemenea o şedinţă solemnă, cu care prilej a vorbit compozitorul Achim Stoia. Pe clădirea Conservatorului, unde a fost profesor, s'a pus o placă comemorativă, în amintirea sa.

Intreaga presă a publicat articole despre viaţa şi activitatea lui Gavriil Musicescu semnate de compozitori şi muzicologi de seamă ai noştri.

■ La 11 decembrie 1953 a avut loc la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" şedinţa de reorganizare a cenaclului de compoziţie, care a primit numele de „Ciprian Porumbescu".

Cu acest prilej, compozitorul Alfred Mendelsohn, profesor şi şef al catedrei de compoziţie, a vorbit despre activitatea viitoare a cenaclului, propunînd printre altele reorganizarea lui pe baza a trei secţii : compoziţie, interpretare şi muzicologie.

Au urmat discuţii după care s'a ales un comitet care are sarcina de a elabora statutul şi principiile de funcţionare a cenaclului.

■ Pianistul *Valentin Gheorghiu,* artist emerit al R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat, care a făcut parte din delegaţia R.P.R., la lucrările sesiunii Consiliului Mondial al Păcii, desfăşurate la Viena în luna noem-

brie, a anului trecut, a dat în acel oraş un concert în sala „Brahms", sub auspiciile Asociaţiei romîno-austriace.

Concertul, în care tînărul nostru pianist a interpretat lucrări de Schubert, Liszt, Mendelsohn-Bartholdy, Procofiev, Paul Constantinescu, s'a bucurat de un frumos succes.

■ La 29 noembrie 1953 a avut loc la Opera de Stat din Cluj, o reprezentaţie cu opera „Evghenie Oneghin" de P. I. Ceaicovschi, sub conducerea dirijoarei bulgare Radosveta Boiadjieva, dela Opera de Stat din Sofia şi cu concursul tenorului Ivor Zidek dela Opera de Stat din Praga. Aceşti artişti au fost oaspeţi ai ţării noastre, în cadrul acordurilor pentru schimburi culturale, existente între R.P.R. şi cele două ţări prietene.

■ Intre 15 noembrie şi 8 decembrie 1953, Ansamblul Artistic al Ministerului Afacerilor Interne, a întreprins un turneu în Republica Populară Bulgaria, cu care prilej a prezentat un număr de aproape 30 de spectacole, în principalele oraşe ca Sofia, Stalin, Plovdiv, Plevna, Ruscuc, Vidin, Tîrnov, Colarovgrad şi altele. In Sofia, Ansamblul M.A.I. a dat spectacole în Sala Operei, la Teatrul Muzical precum şi la Casa Armatei.

Formaţiile Ansamblului au vizitat principalele regiuni muncitoreşti din R.P. Bulgaria dînd în unele locuri spectacole chiar în uzine, ca de exemplu la Dimitrovgrad, Iden, Sliven etc.

Ansamblul a fost întîmpinat dealungul întregului turneu cu călduroase manifestaţii de prietenie din partea poporului bulgar.

■ La 15 decembrie s'a sărbătorit la Opera Maghiară de stat din Cluj împlinirea a cinci ani dela înfiinţarea acestei instituţii.

Tov. Pavel Ţugui, locţiitor al ministrului Culturii, a dat cu acest prilej citire decretului pentru conferirea titlului de artist emerit al R.P.R. tovarăşului Anton Ronay, directorul Operei Maghiare de Stat, şi pentru decorarea unui număr de artişti ai Operei cu Ordinul Muncii şi Medalia Muncii.

Festivitatea s'a încheiat cu spectacolul „Bank Ban" de F. Erkel, interpretat de artiştii operei.

■ In luna decembrie a avut loc la Opera Romînă din Cluj, premiera operei „Năpasta" de Sabin Drăgoi, după nuvela cu acelaşi nume a lui I. L. Caragiale.

Spectacolul interpretat de actori ca C. Ujeica (Ion), A. Almăşanu (Dragomir) şi Cecilia Beligan (Anca), sub direcţia de scenă, a lui P. V. Cottescu constituie o frumoasă realizare a colectivului Operei Romîne din Cluj.

DIN U.R.S.S.

■ In Uniunea Sovietică au apărut în ultimul timp o serie de cărţi de literatură muzicală. Astfel, editura „Muzghiz" a publicat cartea lui M. Iancovschi, dedicată Nadejdei Zabela-Vrubel, una dintre cele mai de seamă cîntăreţe ruse de operă.

Muzicologii ucrainieni L. Arhimovici şi N. Gordiiciuc au publicat o carte despre N. V. Lîsenco, întemeietorul muzicii ucrainiene.

A apărut deasemenea volumul „Descrierea autobiografică a călătoriei în străinătate din anul 1885" care cuprinde articolele de critică muzicală ale lui Ceaicovschi.

In curînd va apare lucrarea „Insemnările dirijorului" de A. Pozovschi, eminent muzician, violonist, maestru de cor, pianist şi dirijor, elev al cunoscutului violonist şi profesor Leopold Auer.

■ La Uniunea Compozitorilor Sovietici s'au audiat în ultimul timp o serie de lucrări printre care: o simfonie de Haciaturian, o uvertură fantezie de V. Rubin, un quartet de D. Şostacovici ca şi alte lucrări ale compozitorilor D. Cabalevschi, C. Molcianov sau ale compozitorilor estonieni B. Cîrvar, E. şi V. Capp, M. Saar şi alţii.

■ Compozitorii lituanieni lucrează intens la noi compoziţii. Astfel, cunoscutul compozitor A. Scule va termina curînd „Simfonia păcii" şi lucrează deasemenea la opera „Lumină în cale". N. Liţite a compus un nou ciclu de coruri pe teme actuale, iar V. Utchin a scris un concert pentru pian.

FRANŢA

■ Intre 8—22 decembrie 1953 s'a desfăşurat la Paris un festival al muzicii şi dansului sovietic, la care şi-au dat concursul unii dintre cei mai de seamă interpreţi din U.R.S.S. ca: mezzosoprana *Zara Doluhanova* (laureată a premiului Stalin), violonistul *Igor Oistrach* (laureat al mai multor concursuri internaţionale), pianista *Bela Davidovici* (Premiul I la concursul internaţional Chopin), balerina *Galia Ismailova* (laureată a premiului Stalin) ş. a.

Artiştii sovietici s'au bucurat de o frumoasă primire din partea publicului.

Nr. 9 şi 10 – 1953 ale revistei „Sovetscaia Muzîca"

Nr. 9

Articolul de fond intitulat: „Mintea, cinstea şi conştiinţa epocii noastre" *este consacrat sărbătoririi celei de a cincizecea aniversări a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice care a eliberat forţele creatoare ale Patriei şi le-a orientat spre construirea socialismului.*

Articolele „Un drum măret şi curajos" *de R. Glier,* „Sub steagul Partidului" *de D. Şostacovici,* „In fruntea omenirii" *de A. Haciaturian,* „Partidul, îndrumătorul nostru" *de V. Muradeli precum şi cel al lui M. Coval* „Forţa de inspiraţie", *sunt axate pe aceeaşi tematică a sărbătoririi celei de a cincizecea aniversări a P.C.U.S., prin toate articolele lansîndu-se un cald apel către compozitori şi interpreţi să oglindească în imagini artistice perfecte, realitatea sovietică, eroica epocă pe care o trăieşc, frumuseţea morală a omului sovietic, subliniindu-se că arta joacă un rol esential în lupta pentru pacea şi prietenia între popoare precum şi în construirea comunismului.*

Intr'un articol amplu, A. Filippenco se referă la noua redactare a operei „Bogdan Hmelniţchi" *de D. Danchevici, arătînd că acesta din urmă şi-a însuşit critica făcută şi, la reprezentarea recentă a operei sale la Chiev, s'a dovedit o mai accentuată maturitate ideologică în ceeace priveşte textul; poporul ucrainian ia parte activă la eliberarea de sub jugul nobilimii poloneze şi la alipirea sa Patriei Mame — Rusia. Partitura muzicală, de o factură mai aleasă, abundă în melodii populare ucrainiene şi prezintă un mai larg contur melodic.*

Preludiile şi fugile de D. Şostacovici *scrise pentru pian, sunt apreciate critic de S. Screbcov. Autorul articolului arată că ele îmbină nefiresc procedee de inovator cu urmele tendinţelor formaliste, pagini caracteristice de muzică rusă cu episoade monotone şi abstracte.*

Dacă preludiile prezintă în genere interes şi varietate tematică, fugile atrag obiecţiuni serioase ca valoare artistică şi trebuie revizuite în ceeace priveşte conţinutul.

Urmează articolul „Coruri de G. Ernesacs" *semnat de A. Vachter. Corurile bărbăteşti puternic inspirate din cîntecul popular combină măiestria compoziţiei cu expresivitatea psihologică. Evocarea diferitelor aspecte ale mării constituie fondul general al lucrării, în care este prezentată viaţa curajoşilor pescari estonieni ce luptă eroic cu natura spre binele Patriei.*

B. Iarustovschi semnează articolul „Despre imaginea muzicală" *(în romîneşte în Nr. 4 al revistei MUZICA).*

In rubrica „Glinchiana" *(care apare de mai multă vreme) găsim articolul* „Şcoala de canto" *a lui Glinca în care se arată că Glinca este întemeietorul şcolii ruse de canto, caracterizată prin metoda de lucru realistă şi caracterul ei popular. Deasemenea sunt publicate fragmente din scrisorile lui V. Enghelhardt adresate lui N. Findeizen, redactorul* „Gazetei muzicale ruse" *(între anii 1897-1911), conţinînd diverse comentarii privind publicarea materialelor despre Glinca.*

In continuare se publică autografe ale marilor compozitori clasici, publicare începută în numărul 8 al revistei „Sovetscaia Muzîca".

La rubrica „Creaţia populară" *semnează articole E. Ghipius şi N. Coticova care se ocupă de analiza cunoscutelor cîntece populare ruse* „Ei uhnem" *(Cîntecul luntraşilor de pe Volga) şi* „Dubinuşca", *de legătura lor cu cîntecul revoluţionar rus, făcînd şi o prezentare a cîntecului popular din regiunea Pscov.*

Rubrica „Insemnări din zilele noastre" *cuprinde articolul lui D. Vasiliu şi L. Rutiţchi intitulat* „Cîntecele oraşului nostru".

In rubrica „Teatrul muzical" *apar articolele lui N. Apostolov* — „Cneazul Igor la Teatrul Mare"; *A. Gozenpud* — „Opera lui Moniuşco pe scena teatrului din Leningrad"; *Gr. Bernandt ş.a.* — „Duradai" *(operă cazahă de E. Brusilovschi).*

Insemnări şi articole venite din diferite Republici ale Uniunii Sovietice, tratează despre evenimentele muzicale ale acestora, despre viaţa şi creaţia muzicală în genere.

Cronica din străinătate cuprinde articolul lui D. Cabalevschi intitulat „O lună în Franţa", *scris în legătură cu vizita făcută la Paris cu ocazia Concursului Internaţional al instrumentiştilor care a avut loc în 1953 şi la care artiştii sovietici au dovedit odată în plus talentul şi înalta lor şcoală, cucerind primele locuri.*

Urmează apoi articolul lui V. Firsova, „Primăvara la Praga", *legat la rîndul său de Festivalul muzical internaţional care a avut loc în capitala Republicii Cehoslovace, şi articolul lui C. Molcianov* „Săptămîna muzicii lui Sibelius".

Aspecte din viaţa muzicală a ţării sunt prezentate în cîteva informaţii succinte, extrase din diferite ziare sovietice.

„Revista cărţilor" *alcătuieşte o nouă rubrică cuprinzînd următoarele recenzii ale cărţilor noi apărute: M. Socolschi* „Moştenirea clasică a lui C. Cui" *despre* „Articole alese" de C. Cui *(Muzghiz 1952); C. Acsiuc* „O folcloristă rusă" *(despre cartea lui E. Cann — Novicova: Evghenia Lineva. Muzghiz M. 1952); recenzia lui E. Andreeva intitulată* „O culegere de articole despre V. Petrov" *(despre culegerea de articole şi materiale apărută sub redactarea lui I. Belza, Muzghiz, M. 1953).*

O altă rubrică intitulată „Pe urmele materialelor revistei „Sovetscaia Muzîca" *cuprinde o scurtă dare de seamă asupra şedinţei care a avut loc la Uniunea Compozitorilor Sovietici în legătură cu articolele critice publicate în ziarul „Pravda" şi revista „Sovetscaia Muzîca" şi despre hotărîrile luate pe marginea discuţiilor în jurul acestor articole.*

Rubrica „Cronici" *se ocupă pe scurt de noile opere, lucrări simfonice şi piese corale, prezentate la comisiile de îndrumare artistică ale Uniunii Compozitorilor Sovietici.*

Se mai comentează prezentarea revistei „Sovetscaia Muzîca" pe lunile iunie şi iulie, care a avut loc la parcul „Socolnichi" în colaborare cu Filarmonica de Stat şi secţia muzicală a parcului suspomenit.

O mică notă informativă menţionează concertele corului popular din Ural care au avut loc cu deosebit succes în oraşul Astrahan.

Nr. 10

Cu privire la noile sarcini ce se pun organizaţiilor muzicale, articolul de fond intitulat „Înfrumuseţaţi viaţa cu o muzică bună" *arată că aceste organizaţii sunt chemate să satisfacă nevoile culturale mereu crescînde ale poporului sovietic, prin difuzare de material muzical, discuri, partituri, etc., precum şi compoziţii care să înfrumuseţeze viaţa milioanelor de oameni ce construiesc comunismul.*

A. Babadjanian se ocupă în articolul său „Tinereţea lumii" *de manifestările muzicale internaţionale care au avut loc la Bucureşti cu ocazia celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor. Se publică deasemenea studiul tînărului muzicolog V. Frumchin* „Cîntece de luptă pentru pace", *care se referă la cîteva bine cunoscute cîntece ale compozitorilor A. Novicov, D. Şostacovici şi S. Tulicov.*

In studiul „Despre Richard Wagner", *V. Conen analizează creaţia marelui compozitor, în legătură cu condiţiile polit ce şi sociale ale epocii corespunzătoare, precum şi greşita interpretare a operelor sale de către moderniști care n'au ţinut seama de sîmburele progresist al concepţiilor wagneriene.*

Discuţia începută în „Sovetscaia Muzîca" în jurul problemei interpretării operelor clasice muzicale este continuată de I. Cheldîş în articolul „Pentru studiul profund al moştenirii" *(p. I-a). (Articolul este publicat în numărul de faţă).*

Rubrica „Tribuna" *conţine materiale semnate de D. Şostacovici şi M. Sabînina, privitoare la muzica de operă în genere şi în special la cea a operei „Anul ameninţător" de G. Creitner. D. Şostacovici contestă valoarea muzicală a operei, în vreme ce M. Sabînina o susţine. In aceeaşi rubrică se publică articolul lui I. Cremlev* „Despre caracterul plastic al muzicii". *Autorul dă un răspuns lui Vanslov şi B. Podolnîi, care critică articolul său apărut în numărul 10/1952 al revistei „Sovetscaia Muzîca".*

In noua rubrică, „Creaţia populară", *apar articolele* „Cîntăreţii Leningradului" *de N. Jemciujina şi N. Colpacova şi* „Cîntece populare din Svanţia" *de Z. Paliaşvili.*

La rubrica „Insemnări din zilele noastre" *semnează B. Cremnev care scoate în relief calităţile capelei corale a uzinei „Bolşevic" din Chiev.*

Se publică deasemenea „Scrisori necunoscute ale lui Ceaicovschi şi Rimschi-Corsacov", *precum şi un material de istoria muzicii intitulat* „Prietenii ruşi ai lui Chopin".

In rubrica „Interpretarea şi teatrul" *apar articolele :* „In teatrele de operă din Leningrad" *de M. Ganina şi G. Filenco,* „Luminiţe" *(Comedie muzicală de I. Sviridov) de C. Petrova,* „Rezultate instructive" *de G. Şantîr, referitoare la stagiunea de vară a teatrelor muzicale în aer liber şi a colectivelor de amatori,* „Viaţa muzicală a Stalingradului", *N. Mihailovscaia şi* „Platon Radonejschi" *de B. Granovschi, în care autorul prezintă o succintă analiză a vieţii şi creaţiei talentatului cîntăreţ rus.*

Rubrica „Răsfoind ziarele" *prezintă cronicile apărute în cîteva ziare din diferite regiuni ale Uniunii Sovietice cu privire la cele mai importante evenimente muzicale locale.*

Cîteva pagini sunt dedicate comemorării dirijorului N. S. Golovanov şi compozitorului D. I. Arachişvili.

Rubrica „In străinătate" *cuprinde continuarea articolului lui Dm. Cabalevschi intitulat* „O lună în Franţa", *în care autorul vorbeşte despre unele aspecte din viaţa artistică de azi a Franţei, şi despre calda prietenie pe care poporul francez o nutreşte pentru Uniunea Sovietică.*

Ernest Mayer semnează articolul „Muzica germană într'o nouă etapă". *Urmează apoi comentarii asupra revistelor de muzică :* „Hudebni Rozhledy" *din R. Cehoslovacă şi „Uj zenei szemle" din R. P. Ungară. Deasemenea sunt enumerate diverse manifestări artistice din ţările de democraţie populară, semnalîndu-se activitatea folclorică a Institutului de Artă polonez, etc.*

La „Insemnări notografice" *sunt anunţate ultimele ediţii muzicale, iar în rubrica* „Satiricon" *se ironizează unele piese de muzică distractivă.*

„Cronica" *se ocupă de ultimele lucrări de operă, simfonice şi de cameră, audiate şi discutate la Uniunea Compozitorilor Sovietici. Deasemenea se menţionează vizita făcută la Uniunea Compozitorilor Sovietici de corul popular nordic condus de A. Colotilova.*

Succesul artiştilor norvegieni cîntăreţi şi instrumentişti care au vizitat de curînd Uniunea Sovietică, formează obiectul unei note.

Articolul „C. S. Stanislavschi şi teatrul de operă" *comentează materiale documentare dela expoziţia „Creaţia lui Stanislavschi ca regizor al teatrului de operă".*

„Date memorabile" — *comemorează 150 de ani dela naşterea compozitorului rus Alexandr Lvovici Gurilev, făcînd o scurtă caracterizare a operei sale.*

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

I. P. 2. — c. 7393.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Lipscani Nr. 102
Telefon 5.27.75

I. P. 2. — c 7393

8,50 lei

Întreprinderea Poligrafică Nr. 2 — Bucureşti, Str. Brezoianu Nr. 23—25

Preţul lei 2,50

MUZICA

2

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

1954

15816

SUMARUL :

		Pag.
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Contribuţii la problema armonizării cîntecului popular romînesc	*Ion Dumitrescu*	1
Observaţii cu privire la specificul naţional în cîntecul romînesc	*H. Blejan*	7
Să studiem aprofundat moştenirea	*I. Cheldiş*	12
O discuţie la Teatrul Mare din Moscova	* * *	16
NOI CREAŢII ROMINEŞTI		
„In Munţii Apuseni" — patru schiţe simfonice de Marţian Negrea	*Eugen Pricope*	17
„Cantata Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn	*J. V. Pandelescu*	21
Reorganizarea Filarmonicii de Stat din Bucureşti	*Dan Negreanu*	25
Theodor Rogalski	* * *	28
Despre materialul didactic instrumental pentru instruirea muzicală a maselor	*Lia Busuioceanu*	29
Dansul „Someşana"	*Dariu Pop*	30
MANUSCRISE ŞI DOCUMENTE		
O scrisoare necunoscută a compozitorului maghiar Ferenc Erkel	*Şt. Lakatoş*	32
Viaţa muzicală în Cehoslovacia	*Vl. Vlasov*	33
Consfătuirea folcloriştilor din ţara noastră	*M. S.*	34
Cinci ani dela înfiinţarea Operei Maghiare de Stat din Cluj	*Anton Rónai*	36
VIAŢA MUZICALĂ		
Premiera operei „Dama de pică" la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R.	* * *	38
„Damnaţiunea lui Faust" la Filarmonica de Stat din Bucureşti	*V. Cristian*	40
Tineri solişti pe estrada Ateneului	*S. P.*	41
Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi pe scena Operei de Stat din Cluj	*Ilie Balea* şi *Lazăr Cosma*	42
Note şi informaţii		44
Calendar Muzical		45
RECENZIE		
Nó. 11 şi 12 -- 1953 ale revistei „Sovetskaia Muzîca"	* * *	46

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Nr. 2 — Anul IV — februarie 1954

APARE LUNAR

Probleme şi discuţii

Contribuţii la problema armonizării cîntecului popular romînesc

— Despre bazele armonizării modurilor —

(principiile armonizării celorlalte moduri, alături de modul major (ionian), deci şi despre principiile armonizării modurilor populare romîneşti)

de ION DUMITRESCU

In istoria muzicii apusene, începuturile armoniei se confundă cu primele încercări de teoretizare a îmbinării simultane de sunete, făcute în secolul IX. Este mai mult ca probabilă însă, preexistenţa unei armonii populare, în special la nordicii europeni, înaintea stabilirii principiilor teoretice de armonizare, atribuite astăzi lui Hucbald.

In veacul al IX-lea, importanţa aproape egală, pe care o deţineau în muzica apusului, vechile moduri gregoriene, face ca aceste principii teoretice de armonizare să se bazeze pe un material melodic modal destul de vast.

Acest lucru, împreună cu faptul că, încă multă vreme, modul major (ionianul), modul cu funcţiunile cele mai natural organizate în jurul tonicii, va fi ţinut deoparte de către practica oficială a muzicii, bazată pe teoria gregoriană care îl consideră drept mod plagal, determină ca drumul îmbinării simultane (verticale) a sunetelor muzicale bazate pe acord, să se abată pentru şase secole în polifonie.

In toată această perioadă, acordul — în concepţia modernă a ştiinţei, fenomen complex, dar unitar şi de sine stătător, constituind punctul de plecare în angrenarea simultană, verticală a sunetelor, cît şi în desfăşurarea orizontală, de succesiune funcţională, în armonie — a fost lăsat deoparte, toată atenţia îndreptîndu-se spre „notă", sunetul simplu, ca element component al melodiei, constituind unitatea de raport vertical şi orizontal în relaţiile de ordin contrapunctic.

Indreptarea spre armonie s-a făcut încet dar sigur, pe măsură ce vechile moduri dispăreau din circulaţie, odată cu scăderea treptată a autorităţii bisericeşti, singura diriguitoare a artei medievale — iar pe de altă parte, modul major (ionianul), mod de origină populară, se transplanta prin trubaduri, în practica muzicală cultă. El atrăgea toate atenţiile prin vigoarea sa naturală şi logica de organizare interioară, determinînd de exemplu în secolul XVI, compozitori ca Palestrina sau Orlando de Lassus, să-l întrebuinţeze cu predilecţie în compoziţiile lor, sau teoreticieni ca Zarlino, să-i demonstreze matematic componenţa. Ionianul se consacră de acum înainte, ca modul capabil să primească în chipul cel mai logic organizarea funcţională a acordurilor naturale de trei sunete. Modul major devine modul armonic prin excelenţă. El rămîne modul cel mai important, începînd din secolul al XVI-lea. Glareanus, la 1547, îl înregistrează sub această înfăţişare, ca mod principal, autentic şi de mare prestigiu, între cele douăsprezece moduri ale „Dodekachordonului" său.

Din acest secol, sub influenţa Renaşterii, sunt reluate cu mai multă forţă şi competenţă, vechile teorii matematice ale lui Pitagora asupra componenţei sunetului muzical, asupra raporturilor sunetelor armonice angrenate simultan în jurul centrului generator, asupra intervalelor fundamentale, (printre care se demonstrează intervalul de quintă, ca intervalul elementar primordial de raport dintre sunete). Toate aceste puncte de plecare alcătuiesc astăzi baza sistemului muzical funcţional, închegat ştiinţific şi amplificat mai tîrziu, sistem care reprezintă singurul obiectiv, prin care poate fi considerată just orice organizare sonoră, fie de ordin melodic, armonic sau contrapunctic, fie de orice nuanţă de concepţie şi de orice categorie artistică.

Alături de acestea, reforma lui Luther, care pune în valoare muzicală *Coralul armonic,* opus *Motetului polifonic,* laolaltă cu apariţia stilului *„reprezentativ"* de operă, către 1600, contribuie la strămutarea evoluţiei artei muzicale, depe tărîmul polifonic pe cel armonic. Sistemul muzical face în felul acesta un pas înainte, în drumul său către definirea ştiinţifică a fundamentelor melodice şi armonice şi pregăteşte terenul pentru apariţia marii epoci a muzicii simfonice. Funcţiunea muzicală, ca fenomen esenţial în natura intimă a construcţiei artistice muzicale, nu se profilează ştiinţific decît cu încetul şi numai după ce primul

15816

mod — modul major — își organizează, mai întîi empiric, funcțiunile sale în jurul tonicii.

★

Sunetul muzical, privit numai din punct de vedere fizic, ca rezultat al unui număr determinat de vibrații izocrone pe secundă, nu interesează în muzică decît ca material mărginit, element de pură senzație auditivă. Sunetul muzical nu devine element psihic al artei muzicale, capabil să exprime și să producă în auditor stări sufletești diverse, decît în momentul angrenării lui cu alte sunete, determinînd succesiuni și combinații simultane logice, capabile de a fi înțelese și apreciate. Prin simpla angrenare dintre ele și față de un centru de gravitate, sunetele creează raporturi fizice cu echivalente psihologice, satisfac înțelegerea noastră interioară, căpătînd funcțiuni multiple unele față de altele și față de centrul respectiv. Adică, funcțiunea, ca fenomen psihologic, determinat de variatele raporturi succesive (melodice) sau simultane (armonice), dintre sunetele fizice angrenate într-un sistem mai simplu sau mai complex, stă la baza construcției muzicale, ne garantează înțelegerea acesteia și ne oferă posibilități de critică justă față de ea.

Fenomenul natural de înrudire, de afinitate dintre sunetele angrenate, vestita *„atracție naturală"* a sunetelor, dezvoltată într-o scară imensă de nuanțe, condiționează toate mișcările sufletești, pe care e capabilă să le exprime muzica și să le producă în sufletul omenesc.

Natura ne condensează acest fenomen în organizarea sistemului fizic al seriei de armonice, produse concomitent de către un sunet de bază, față de care toate celelalte stau în dependență mai puternică sau mai slabă, adică în poziție centripetă sau centrifugă.

Transplantat în cîmpul psihologic, funcțional, fenomenul angrenării față de un centru și în sistem a sunetelor fizice, se amplifică, dobîndind posibilități extraordinare de extensiune, fără însă a deveni haotic, întrucît natura sa de sistem îl salvează.

Spiritul omenesc, adîncind din ce în ce mai mult în ultimele secole, domeniul muzical funcțional, a stabilit principii, în baza cărora putem să determinăm astăzi direcția justă în care trebuie să ne orientăm, cînd ni se pun în față probleme muzicale noi, încă nedezlegate. Datoria care ni se impune dela început este de a elimina empirismul și de a căuta pe calea științifică soluționarea tuturor problemelor.

In acest sens, suntem datori să considerăm toate cuceririle de pînă acum din domeniul artei muzicale, drept bunuri dobîndite prin eforturile progresiste ale colectivității omenești, să le tratăm drept moștenire de preț și să le folosim ca bază pentru noi avînturi: *acordul,* ca punct de plecare al armoniei; *modul major,* ca organismul funcțional verificat ca cel mai natural și bine echilibrat, alături de celelalte moduri; *cadrul (schema),* adică sistemul funcțional armonic al modului major, reprezentînd prima înjghebare, constînd din angrenarea acordurilor majore naturale (trepte principale) și minore (trepte secundare), după forța lor de atașament în jurul centrului; *funcțiunea,* ca fenomen intrinsec muzical, prezentă în toate organizările de ordin muzical, oricît de diferite și de complexe, nu mărginită numai la modul major, cum greșit se socotește uneori. Agent de ordine, de definire științifică a raporturilor dintre sunetele angrenate, aparținînd oricărei organizări modale posibile, simple sau complexe, funcțiunea stă în miezul înțelesului muzical. Tot ca un bun cîștigat trebuie considerat *sistemul tonal modern,* constînd din reexpunerile tiparului modal major (ionian) pe toate valorile acustice de care dispunem, fie deocamdată chiar temperate, reexpuneri angrenate în raporturi funcționale bine stabilite; la fel trebuie privită *modulația,* ca unul dintre cele mai interesante fenomene muzicale, pe care le definește funcțiunea în sistemul nostru muzical modern.

Toate acestea reprezintă cuceriri dobîndite în decurs de secole, filtrate printr-o evoluție lentă dar sigură, în care s-au frămîntat necontenit multe probleme și s-au depus multe eforturi pentru rezolvarea lor.

Pentru problema care ne preocupă azi, *„armonizarea celorlalte moduri"* cele expuse mai sus au o mare importanță.

Cînd peste mai mult de 1000 de ani dela primele începuturi ale teoretizărilor în legătură cu sunetele simultane, vine la rînd în frămîntata evoluție a științei și artei muzicale, teoretizarea și definirea științifică a armonizării tuturor modurilor, trebuie să ne punem dela început o întrebare: cum și încotro s-o pornim? Să mergem din nou la primitivismul încercărilor lui Hucbald sau al altor procedee din secolele imediat următoare lui? Să parcurgem din nou calea polifoniei medievale și fără a ține seama de știința armoniei s-o apucăm după aceea în sensul arătat de polifonie, continuîndu-i drumul întrerupt în secolul XVI și evoluînd, fatal, către linearismul sec, atonal, păcat ispășit dealtfel, pînă acum? Să adoptăm oare încorsetarea tuturor celorlalte moduri în tiparul funcțional al majorului, tendință care se generalizase pe vremea lui Bach și care a persistat pînă astăzi în bună măsură, dezechilibrînd organismul natural diatonic al modurilor prinse în armonia majoră, ca într-un implacabil pat al lui Procust? Să abordăm impresionismul sau extravaganța fără rațiune și fără limită și aceasta s-o facem sub justificarea „rafinamentului subtil", să ne lăsăm în voia „bunului plac", sau a „bunului simț"?" Să ne complacem într-un empirism condamnabil, sugestionîndu-ne în schimb cu aforisme de felul acestuia: „în artă, „artisticul" dictează, nu „știința"? Să pornim la investigația și imitarea puținelor, izolatelor și neconcludentelor procedee armonice ale așa zisei „polifonii vocale populare", sau să recurgem exclusiv la ajutorul armoniei instrumentale populare? Să constituim acest material drept sursă de formule, bune de transplantat direct în compoziție, manieră care caracterizează în bună măsură o parte din generația actuală de compozitori, care se grăbesc să fie folclorici cu orice chip, din cauza unei directive superficial sau oportunist înțeleasă? Să ne mulțumim numai cu acumularea și utilizarea mecanică a diferitelor procedee întrebuințate de compozitorii care au abordat pînă acum armonizarea celorlalte moduri, procedee pe care să le admitem sau să le respingem fără niciun criteriu obiectiv, bazați doar pe slabe „judecăți de valoare", sau pe gustul instinctiv personal? Să întocmim dicționare și enciclopedii de formule armonice „modale", culese de unde se pot găsi, pentru a pune la îndemîna pseudo-creatorilor, material de utilizat, strîns gata, hrănind astfel lenea spirituală și reaua credință a unora și intimidînd pe alții, cu prestanța autorității unor formule „consacrate", întrebuințate de mari maeștri?

Cred că avem un răspuns just citind Istoria Muzicii.

Ne găsim astăzi în aceeași situație în care se afla arta muzicală în 1722, cînd Rameau s-a decis să scrie primul *„Tratat de Armonie redusă la legile ei naturale".* Această situație e prinsă perfect în următoarele rînduri, potrivite și pentru momentul în care se află azi problema armonizării modurilor:

„Rameau pătruns de spiritul raționalist al vremii

„sale, nu era deloc mulțumit cu rețetele empirice de „scriitură, acumulate la întîmplare, unele lîngă altele, „din timpurile îndepărtate ale organumului și pe care „nu le lega niciun fir conducător: o dezordine de ne-„crezut domnea în învățămînt, un maestru interzicînd „ceeace un altul permitea. Ca adevărat fiu al secolului „său, Rameau caută în natură un principiu de ne-„zdruncinat, care să constituie baza teoriei: îl găsi „în rezonanța corpului sonor, ale cărui cinci prime „armonice produc acordul perfect major, fenomen cu-„noscut deja, etc..."

„Rameau găsind deci un principiu neclintit, deduce „de aci formarea gamei prin cele trei acorduri de to-„nică, dominantă și subdominantă (termeni inven-„tați de el), construirea acordurilor prin terțe supra-„puse, teoria răsturnării acordurilor, regulele de în-„lănțuire ale acordurilor și ale modalităților.." [1])

De observat, în primul rînd, este faptul că în Tratatul de Armonie care pune începutul just al fundării științifice a armoniei bazate pe modul major, Rameau nu înțelege să continue empirismul, convenționalismul și contradicțiile timpului său și nici nu procedează prin a face documentație din operele muzicale scrise pînă la el. Rameau înțelege să facă știință.

De ținut bine în seamă este iarăși faptul că marea dezvoltare a muzicii simfonice, bazată pe armonie, nu a avut loc înainte de 1722, ci după această dată. Principiile trasate de Rameau, au desăvîrșit toate eforturile depuse pînă atunci în domeniul științei armonice și au rămas îndreptare sigure, pentru o artă nouă care a pornit cu marii clasici ai muzicii dela Bach încoace. Ele constituie pînă astăzi coloana vertebrală a teoriei muzicale, pe care se sprijină toată evoluția creației muzicale, cu micile și marile ei curente și cu realizările ei pozitive și chiar negative.

Lărgirea, dezvoltarea creatoare și nu răsturnarea principiilor așezate atunci în armonie, s-a făcut treptat, cu fiecare efort creator în domeniul compoziției. Negarea principiilor trasate la 1722, a avut loc ca un fenomen de așteptat. Atonalismul poate fi azi judecat prin prisma istoriei, ca o tentativă neizbutită, departe de a reuși să ajungă la înlocuirea sistemului tonal funcțional, dar necesară experienței. Legile fundamentale trasate în acest prim Tratat științific de Armonie, reprezentînd cristalizarea eforturilor depuse în atîtea secole anterioare pentru determinarea fuzionării sunetelor simultane, precum și a desfășurării succesive a acordurilor în angrenaje logice, deși bazate deocamdată numai pe modul major, constituiesc fără îndoială punctul de plecare și pentru armonizarea celorlalte moduri.

Trebuie să privim problema simplu și direct în miezul ei, lăsînd la o parte orice alte amănunte și discuții care n-ar face decît să ne complice munca și să ne învăluie eforturile.

Cînd pornim astăzi în căutarea unei baze științifice pentru armonizarea tuturor modurilor, să nu uităm că ne stau la îndemînă posibilități și experiențe mult mai vaste, decît stăteau în fața lui Hucbald și a lui Rameau.

Pentru a putea pătrunde în studiul armonizării modurilor, cu obiectiv precis spre modurile diverse ale cîntecului nostru popular, ar fi neapărat necesar să existe în prealabil unele studii de bază în domeniul respectiv: un studiu asupra modurilor în general, luînd ca puncte de plecare teoriile grecești și medievale, occidentale și orientale și un studiu asupra modurilor populare românești. Dacă despre primele probleme s-a scris foarte mult, o clarificare și o punere de acord asupra lor nu s-a făcut. În ceeace privește modurile populare românești, problema n-a fost atacată decît sporadic și cu totul neconcludent. Acest studiu trebuie înfăptuit cu răbdare și seriozitate în Institutul nostru de Folclor. Concluziile obiective, științifice, asupra modurilor folclorului nostru muzical se vor trage numai după ce acestea se vor cerceta ținînd seama de toate implicatele lor, (melodica, ritmica, metrica, forma, dialectele, etc.), împreună cu rădăcinile modale medievale sau mai vechi, împreună cu materialul psaltic al muzicii bisericești orientale, în care se găsesc o bună parte din elementele comune folclorului nostru și împreună cu muzica populară a națiunilor conlocuitoare și vecine, a căror contingență permanentă de secole, condiționează trăsături comune. De asemeni trebuie să se ție seama de studiile asupra muzicii primitive, precum și de studiul comparat al folclorului.

★

Modurile reprezintă organizări melodice, constituite în jurul unui centru care servește în principiu ca punct de plecare și de repaus melodic și deci și armonic. După sistemul natural de orînduire al elementelor de dominante și subdominante în jurul centrului modal, sau după chipul de orînduire al treptelor legate prin tonuri și semitonuri diatonice sau cromatice în succesiunea melodică a scării, modurile capătă diferite înfățișări pornind dela cele mai simple pînă la cele mai complexe.

Folclorul nostru muzical conține organizări modale dintre cele mai variate.

Prin angrenarea elementelor sonore, reprezentînd valori acustice, fizice, în jurul unui centru luat ca punct de gravitate se nasc, incontestabil, în jurul acestui centru funcțiuni diverse. Elementele componente ale unui mod capătă față de centrul respectiv, precum și între ele, prin atracția sau respingerea reciprocă sau în raport cu centrul, legături funcționale, care se pot identifica analizînd fiecare caz în parte. Acestea constituie punctele de plecare pentru definirea organizării funcționale interioare a fiecărui mod, indiferent de natura sa. Și aici stă chestiunea: continuînd să privim lucrurile prin acest punct de vedere dinlăuntru în afară, adică din miezul organizării intime melodice și funcționale a fiecărui mod în parte, putem avansa în studiul nostru, făcînd constatări și precizări de ordin general în domeniul armoniei modurilor. Concluziile se demonstrează cu ajutorul științei funcționale și se confirmă de către evoluția istorică naturală a artei muzicale în timp de două milenii.

Modurile grecești, pe care le cunoaștem aproape exclusiv din teorie, pătrunse de o puternică influență a muzicii vechi ebraice, odată cu transplantarea lor împreună cu cultura greacă în creștinism, ne-au ajuns nouă celor depe aceste meleaguri, ca o moștenire venită pe două căi complet deosebite ca evoluție: *pe calea occidentală,* prin muzica pe care am studiat-o în școlile secundare și conservatoarele noastre, sau pe care o ascultăm de multă vreme ca „muzică cultă", — și *pe calea orientală,* prin influențele de tot felul și mai ales prin muzica psaltică bisericească pe care nu o învățăm oficial, și rău facem, păgubind știința și împiedicînd înțelegerea profundă a folclorului nostru.

Capetele celor două evoluții ale vechii muzici grecești se întîlnesc în muzica noastră și lucrul acesta nu e lipsit de interes, cînd ni se pune problema armonizării modurilor populare în sensul celor arătate pînă aci sau mai departe.

Modul major, ajuns prin evoluție să stăpînească la

---

1) E. Borrel în „La musique des origines à nos jours". Norbert Dufourcq. Ed. Larousse, 1946, pag. 525.

un moment dat toată muzica apuseană şi să iradieze împreună cu aceasta în toată lumea, nu trebuie separat de celelalte moduri, mai ales cînd se caută stabilirea unei baze ştiinţifice armonice şi pentru acestea. Remarc aici faptul că se face o greşeală atribuindu-se numai modului major *„funcţionalitate"*, calitate care se refuză celorlalte moduri, pe motivul că ele au *„modalitate"*, de unde pe negîndite ajungem la afirmaţii ca de exemplu : „funcţional şi modal", „opunem funcţionalului, modalul", „armonia tonală funcţională şi armonia modală", etc.

Trebuie să fim atenţi cu termenii pe care îi întrebuinţăm pentru a nu consacra, într-o perioadă cînd lucrurile cată a se defini ştiinţific, o terminologie falsă sau neconcludentă, aşa cum s-au introdus pînă acum, în domeniile teoretice ale muzicii, termeni improprii sau cu falsă accepţiune, de care azi nu ne mai putem scăpa.

Modul major reprezintă — ştiinţific vorbind — un sistem de organizare a elementelor diatonice, angrenate în jurul unui centru, constituind un cadru funcţional melodic şi armonic propriu lui, la fel cum oricare dintre celelalte moduri reprezintă sisteme de organizare ale elementelor lor, în jurul centrelor respective, constituind diferite cadre funcţionale, melodice, deci şi armonice, proprii fiecăruia în parte. Se interpune aici însă o constatare pe care am mai făcut-o : evidenţierea modului major în decursul evoluţiei muzicii occidentale peste toate celelalte moduri. Începînd chiar din secolele anterioare lui Palestrina şi Zarlino, acestea se răresc treptat, iar către secolul al XVIII-lea dispar definitiv din domeniul muzicii culte, rămînînd doar prezente în muzica populară şi dispărînd apoi treptat şi de aci, în multe ţări din apus, sau fiind periclitate să dispară, pe măsură ce „civilizaţia" pătrunde mai adînc în colţurile izolate.

Reîntoarcerea spre celelalte moduri a avut loc în secolul trecut şi nu în apus, unde importanţa modurilor vechi descrescuse la maximum. La alte popoare, cu un folclor rămas mult mai neatins de contingenţele cu muzica bazată pe modul major, s-a pus problema celorlalte moduri. Reintegrarea acestora în arta muzicală universală, reconsiderarea lor alături de modul major, s-a făcut în chip conştient mai întîi de către grupul celor cinci compozitori ruşi şi de către reprezentanţii celorlalte şcoli naţionale şi continuă să se dezvolte cu forţă în timpul nostru, cînd problemele legate de moduri au devenit acute. Deasemeni, goana după noutate a unor compozitori moderni dela sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, a pus în circulaţie moduri de mult uitate sau neîntrebuinţate.

Aici e momentul să precizăm că nu poate fi vorba de părăsirea modului major şi înlocuirea lui cu celelalte moduri, sau de desconsiderarea creaţiei muzicale bazată pe acest mod.

Modul major este menţionat în teoria muzicii greceşti drept un mod autentic important pe cînd teoria ambrosiană şi gregoriană medievală, îl lasă la o parte. El trăieşte însă puternic în apus, în muzica neoficială, în muzica populară a Evului-Mediu şi încetîncet se insinuează mai întîi prin trubaduri, apoi prin înşişi compozitorii oficiali în practica şi teoria muzicii, continuînd printr-o evoluţie lentă să ajungă la importanţa pe care i-o constatăm astăzi. Nu se poate vorbi deci de o opoziţie pe care trebuie să i-o facem în ceeace priveşte muzica noastră românească, o astfel de atitudine ar fi complet greşită, fiindcă modul major este reprezentat cu destulă prestanţă în folclorul nostru, ca şi în folclorul tuturor popoarelor.

Din punct de vedere al organizării funcţionale, modul major posedă un echilibru perfect, neîntrecut de nicio altă formaţie modală. Centrul tonal major, capătă prin angrenarea cu celelalte elemente ale sale, o desăvîrşită forţă de stăpînire a lor, toate elementele îndreptîndu-şi eforturile interioare, încordîndu-şi atracţia naturală către centrul care capătă astfel un rol identic cu centrul fundamental fizic, care produce seria de armonice în fenomenul rezonanţei corpului sonor. Aceasta este cauza care determină cadenţarea pe tonica majorului, către care suntem împinşi în chip deosebit, aşa cum lent, prin evoluţie, a fost împinsă muzica spre acelaşi centru major, în decursul secolelor.

Acordurile armonice clădite pe treptele principale şi secundare ale modului major, ca funcţiuni armonice îndreptate în cel mai înalt grad către centru, întregesc în mai mare măsură, logica de construcţie melodică a modului. Astfel e construit cadrul funcţional armonic al modului major, stabilit şi demonstrat de Rameau acum 200 de ani.

Luînd ca punct de plecare modul major şi constatînd că organizarea funcţională a acestui mod perfect natural este cristalizată în formula : „o subdominantă şi cinci dominante", angrenate în jurul tonicii (fa, *Do*, sol, re, la, mi, si), deficienţa progresivă în ceeace priveşte echilibrul funcţional al celorlalte moduri, se poate constata accentuîndu-se cu fiecare organizare modală, care se depărtează mai mult de acest model. Iată cîteva exemple :

Dorianul *(Re)* trei dominante şi trei subdominante (fa-do-sol *Re*-la-mi-si).

Frigianul *(Mi)* cinci subdominante, o dominanta (fa-do-sol-re-la *Mi* si).

Lidianul *(Fa)* şase dominante, nicio subdominantă *(Fa* do-sol-re-la-mi-si).

Mixolidianul *(Sol)* patru dominante, două subdominante (fa-do *Sol* re-la-mi-si).

Eolianul *(La)* două dominante, patru subdominante (fa-do-sol-re *La* mi-si).

Locrianul *(Si)* şase subdominante, nicio dominantă (fa-do-sol-re-la-mi *Si)*.

Minorul armonic cromatic *(La)* trei subdominante şi trei dominante (fa-do-re *La* mi-si-sol diez).

Minorul melodic cromatic *(La)* două subdominante, patru dominante (do-re *La* mi-si-fa diez-sol diez).

Gama populară cu secunde mărite *(Do)* trei subdominante şi trei dominante (re bemol-la bemol-fa *Do* sol-mi-si).

Gama populară cu cvartă mărită şi cvartă micşorată *(Do)* o subdominantă, cinci dominante, (si bemol *Do* sol-re-la-mi-fa diez).

(In modurile diatonice, dominantele şi subdominantele se înlănţuesc treptat în jurul centrului, iar în modurile cromatice prezintă salturi mai mari sau mai mici).

Avînd în vedere constatările ştiinţei funcţionale, că dominantele prin forţa lor de atracţie spre tonică contribuie la echilibrul acesteia, iar subdominantele prin forţa lor de gravitate şi de atragere spre ele a celorlalte elemente, inclusiv tonica, dăunează echilibrului ei, ne putem da seama de componenţa funcţională a fiecărui mod în parte.

Era îndreptățită astfel teoria muzicii grecești asupra ethosului modului mixolidian (si), teoria medievală asupra quartei mărite (diabolus in musica), gestul lui Glareanus de a exclude din Dodekachordon modul de *„Si"* (Locrianul), oprindu-se la douăsprezece în loc de patrusprezece moduri cîte ar fi ieșit la număr și teoria psaltică asupra glasului al 7-lea (Zo) „Protovaris". Deficiența lui maximă, în comparație cu celelalte moduri diatonice este simțită cu toată stringența, mai ales de cei care caută să-l armonizeze. Modul de „Si", nu are nicio dominantă, adică nicio funcțiune care în chip natural să-și încordeze atracția spre centrul său; din contra, centrul însuși stă în funcție de sensibilă în fruntea celorlalte, toate cu atașament natural spre centrul ionianului (Do).

Alt exemplu: modul lidian (Fa), este modul care are numai dominante. Pentru aceasta se simte foarte puternic, atît în melodie cît mai ales în armonizare, antagonismul dintre cele două fundamentale, pe care le conține: una pe „Fa" (tonica) impusă de organizarea modului și de gravitatea acestui element subdominant, cealaltă pe „Do", către care ne împinge atracția dominantelor, după schema funcțională a ionianului (modul major).

Impresia pe care ne-o lasă la audiție muzica la baza căreia stau diferitele organizări modale diatonice sau cromatice, adică ethosul acestor moduri, ține fără îndoială în primul rînd de organizarea lor funcțională interioară. Caracterul intonațional, caracterele ritmice, registrele, instrumentația, felul de interpretare, toate completează expresia muzicală, cu imense posibilități de nuanțare. Sunt expresii devenite banale în limbajul criticii muzicale, prin care se recunoaște „melancolia", „amărăciunea", „caracterul plîngăreț", „depresivitatea", așa ziselor în chip empiric *„moduri minore"*. Estetica simplistă recunoaște fără rezerve pentru modul major, un caracter vesel, puternic, optimist, „bărbătesc", expresii uitlizate dealtfel în toate manualele de muzică de pînă acum.

Privind funcțional fenomenul modal, ne putem ușor da seama acum, că un centru pe care îl luăm drept tonică, punct de plecare și de repaus (finalis), își pierde treptat poziția de echilibru natural, forța de impunere ca element principal în cadrul angrenajului, pe măsură ce elementele componente cu atașament natural către el, sunt înlocuite cu elemente care manifestă tendințe către centre străine. In aceste condițiuni, alcătuirea melodică, dezvoltată pe structura funcțională de bază a modului, poate împlini în parte deficiențele funcționale ale acestuia. Stăruirea deosebită în melodie asupra elementelor principale din organismul modal, prin rămînerea mai îndelungată pe ele sau prin repetarea frecventă a acestora, precum și prin repausul — cadențarea — pe ele, față de proporția redusă și de puțina importanță melodică acordată elementelor secundare, constituie o lege naturală de echilibru în construcția interioară muzicală, care intră automat în acțiune, atunci cînd devine necesară. Cadențele tipice ale modurilor gregoriene și psaltice, constituite pe anumite trepte ale modului, care coincid în principiu cu elementele funcționale principale, legate cu centrul, care obține totdeauna rolul de căpetenie, precum și prezentarea acestor cadențe sub înfățișarea unor formule melodice tipice, reprezentînd puncte de reper în logica construcției unitare, sunt forme manifeste ale acelorași legi naturale, care stau la baza construcției muzicale, pentru a-i desăvîrși echilibrul.

Și în continuare intervine rolul important al armonistului.

In concepția cea mai justă a îmbinării elementelor muzicii, melodia are locul principal, iar armonia vine să precizeze sensul și să întregească conținutul melodiei. In modul major, al cărui sistem funcțional armonic, fie simplu, fie lărgit, îl cunoaștem bine, armonizarea nu face decît să precizeze sensul atracției elementelor spre centru și să întregească astfel conținutul funcțional melodic. Schema funcțională a majorului, proprie numai lui și nici unui alt mod, arată că prima dominantă pe care se clădește acordul perfect major, conține în afară de atașamentul funcțional al fundamentalei, luată separat față de tonică și atașamentul natural al elementului sensibil „Si" (terța), sau al elementului sensibil „Fa" (septima) față de același centru armonic, întregind și accentuînd astfel forța de atașament a dominantei față de tonică.

Să facem acum o comparație: presupunem modul de „Si" prins forțat în schema armonică a majorului. Quinta superioară (aparentă) e „Fa". Considerînd mecanic această funcțiune ca dominantă și întregind-o armonic cu sunetele acordului („fa-la-do"), apoi angrenînd-o conform schemei majorului cu funcțiunea armonică de tonică („si-re-fa"), simțim puternic lipsa totală de legătură și nelogica relației. Un fenomen asemănător, de nesatisfacție, l-au simțit Bach și cei din epoca sa, cînd în eolicul natural au voit să înlănțuie după schema funcțională majoră, dominanta cu tonica; același lucru s-a întîmplat cu cei din timpul lui Rameau, care au fost siliți să înlănțuie treapta a doua, funcțiune deficientă în modul minor armonic, cu dominanta majoră a acestuia, același lucru l-au încercat toți armoniștii cînd simțeau nevoia să concludă în modul minor cu acord major, modificînd arbitrar elementele naturale ale modului eolian, în sensul majorului, prin introducerea dominantei majore, a sextei napolitane și a cadenței picardiene. Asemenea inadvertențe în logica relațiilor funcționale simțim toți compozitorii, cînd încercăm să armonizăm alte moduri decît modul major și cînd utilizăm formal și forțat în ele principiile armonice ale acestuia. Pe de altă parte, același sentiment de bizarerie îl simțim cînd auzim o armonizare așa zisă „modală", făcută arbitrar, fără a ține seama de cerințele intime ale modului respectiv.

Gradul de deficiență în echilibrul natural al fundamentalei, se acentuează în toate celelalte moduri, pe măsură ce schema lor funcțională se depărtează de schema perfectă a majorului, adînc înfiptă în mentalitatea noastră muzicală. Se înțelege deci, că armonizarea celorlalte moduri, devine de multe ori o problemă, iar senzația pe care ne-o lasă la audiție o piesă muzicală cu bază modală, de multe ori este nesatisfăcătoare.

Aceasta este cauza pentru care foarte mulți teoreticieni s-au grăbit să anunțe că modurile nu se pot armoniza, s-au refugiat în scuza caracterului omofon al anumitor muzici populare, s-au adresat polifoniei și linearismului, făcînd ca struții, închipuindu-și că dacă fac contrapunct, scapă de relațiile simultane armonice și de angrenajele funcționale, au inventat tot felul de convenții în sistemele de suprapunere a sunetelor în acorduri hibride, întorcînd spatele întregii științe a armoniei naturale, acumulată pînă în prezent.

Acesta este un joc periculos pentru progresul artei muzicale, introducînd arbitrarul în fundamentele armonice, deschizînd drum sigur extravaganței și anihilînd condițiunile de înțelegere ale muzicii de către oamenii normali. Trăim sub impresia acestor experiențe, în care începutul secolului nostru a fost foarte bogat.

Problema se complică puțin cînd e vorba de folclorul nostru. Nici în muzica oficială medievală, nici în muzica psaltică și nici într-un folclor din lume, precum desigur nici la vechii greci, modurile expuse teoretic în scheme precise pe octavă, nu se găsesc totdeauna întrebuințate aidoma. Alături de organismele clar modale ale unor melodii, se întîlnesc construcții modale complexe și greu de definit.

Melodiile folclorului nostru sunt construite de multe ori în tipare modale simple. Altădată contingențele dintre diferite moduri se întîlnesc în organismul unei melodii, într-un complex lărgit; altădată modurile rămîn incomplete, deficiente; altădată caracterele diatonice se amestecă cu cele cromatice, iar alteori intervine deplasarea depe un centru pe alt centru funcțional sau antagonismul dintre două sau mai multe centre, afirmate în construcția melodică.

O armonizare cît mai logică, cît mai aproape de natura modului și de funcțiunile elementelor principale ale melodiei, susținînd echilibrul fundamentalei, nu se poate dobîndi fără o prealabilă analiză serioasă a melodiei, în sensul enunțat mai sus, al încadrării tuturor elementelor constitutive, conform cu ierarhia lor funcțională, împrejurul centrului principal și centrelor secundare în dependență de acesta. Să stabilim după cum dictează melodia, punctele de oprire finale sau interioare, drept cadențe și semicadențe. Aceste jaloane melodice, subliniate armonic, formează pentru organismul funcțional al unui mod, pivoții pe care se sprijină echilibrul întregului edificiu. Să stabilim schema funcțională a modului respectiv, ținînd seama de consolidarea echilibrului central, lăsînd totodată completa libertate în lărgirea cadrului de bază, prin alăturarea lîngă funcțiunile principale, a funcțiunilor mai periferice, de ordin diatonic și chiar cromatic, cînd acestea nu dăunează echilibrului general.

După cum în cadrul schemei armonice funcționale a majorului, practica muzicală din ultimele secole ne arată că se pot lua toate libertățile posibile, iar acestea dacă devin justificate și productive, îmbogățesc schema funcțională simplă, la fel, cadrul armonic elementar stabilit pentru fiecare alt mod în parte poate fi lărgit oricît, după puterea de expresie a fiecărui compozitor și după conținutul și dezvoltarea în forme mai ample instrumentale, a melodiei.

Să nu uităm experiența ultimelor secole de muzică. Abuzurile, extravaganța, nu pot decît să depășească înțelegerea și să treacă în haotic. Atonalismul nu s-a constituit în agent destructiv numai al modului major și al sistemului tonal, dar și al întregului sistem modal, care de asemeni se bazează pe afirmarea unui centru principal ca punct de orientare în înțelegerea muzicii.

Dezagregarea elementelor față de un centru fix, indiferent de organizarea lor intimă, lozinca de luptă a atonaliștilor nu face decît să confirme cele arătate mai sus, privitoare la importanța care s-a atribuit întotdeauna afirmării unui centru, față de care elementele componente să se angreneze ca de un punct ferm în haosul, care numai în acest chip devine inteligibil.

Nu stărui asupra stilului în care se pot clădi simultan sunetele sub o melodie cu caracter modal, polifonie sau armonie, pînă la urmă e tot una, avînd în vedere că polifonia modernă nu poate sub nici un motiv să facă abstracție de substratul armonic funcțional, care în orice împrejurări îi stă la bază.

Pentru studiul cît mai complet al armoniei modurilor, desigur că folosește o investigație cu caracter de documentare în toată creația muzicală de pînă acum, începînd cu polifonia primitivă pe moduri, investigație făcută sistematic și cu mijloacele științei, funcționale. De asemeni trebuiesc aflate și studiate toate scrierile teoretice privitoare la problemele melodice și armonice ale modurilor, precum și toate formele de polifonie și armonie populară, dela cele mai simple pînă la cele mai complexe, nu ca material de imitație naivă, ci ca documentare în sensul celor afirmate pînă aici.

Observaţii cu privire la specificul naţional în cîntecul romînesc

de H. BLEJAN

Compozitorii noştri au cunoscut frumoase succese în munca de creaţie pe tărîmul cîntecului. Numeroasele cîntece premiate cu prilejul diverselor concursuri naţionale şi internaţionale, creşterea numărului de cîntece, de compozitori în a căror creaţie ele ocupă un loc din ce în ce mai mare, afirmarea unor compozitori tineri, popularitatea de care se bucură tot mai multe cîntece în rîndul oamenilor muncii, sunt mărturii demne de relevat în activitatea creatorilor noştri.

Evenimente importante ca Festivalul Mondial al tineretului şi studenţilor dela Bucureşti, alegerile de deputaţi în Sfaturile Populare precum şi concursurile care s-au organizat cu prilejul acestor evenimente, la care se adaugă recentul concurs de cîntece iniţiat de Direcţia Generală Radio, din Ministerul Culturii, au contribuit puternic la stimularea creaţiei de cîntece.

Cel de al IV-lea Festival Mondial al tineretului şi studenţilor a prilejuit creearea a numeroase lucrări muzicale menite să oglindească măreaţa sărbătoare a păcii şi prieteniei.

Cîntecul şi-a ocupat şi de această dată locul ce-i revine în rîndul genurilor muzicale, acela de a fi cel mai direct, mai concret şi mai mobilizator mijloc de a transmite în imagini artistice, semnificaţia puternică a realităţii, a vieţii.

Majoritatea compozitorilor şi-au îndreptat atenţia înspre cîntec. S-au scris sute de cîntece ce au cuprins numeroase subiecte axate pe tema principală : pacea şi prietenia. Astfel s-au scris : cîntece de bun sosit, cîntece despre Festival, despre tineretul romîn, cîntece sportive, cîntece despre Bucureşti, cîntece despre tineretul sovietic, despre tineretul chinez şi cel coreean, cîntece despre tineretul din colonii, cîntece studenţeşti, despre tinerii muncitori, etc.

Această tematică bogată s-a conturat după cum era firesc, în diverse forme : dela romanţă la marş, dela horă şi sîrbă, la imn, dela vals la cantată...

Numeroasele premii acordate cîntecelor pentru Festival, atît la concursul naţional cît şi la cel internaţional, au subliniat rezultatul pozitiv al străduinţelor compozitorilor noştri.

Cîntecele pentru Festival constituie o bogată experienţă şi o nouă etapă în dezvoltarea cîntecului de mase romînesc. Cercetarea ştiinţifică a acestui material va trebui să ducă la limpezirea unora din numeroasele probleme ale cîntecului de mase romînesc ce frămîntă pe compozitorii şi muzicologii noştri.

Creearea cîntecelor pentru Festival a pus în faţa compozitorilor o serie de probleme. Faptul că o bună parte din muzicologii noştri nu s-au preocupat îndeajuns şi nu au reuşit să analizeze şi să îndrumeze creaţia cîntecului de mase romînesc în lumina principiilor estetice deosebit de însemnate ca forma naţională, caracterul popular, problema intonaţiei, problema plasticităţii imaginii muzicale şi altele, a constituit o piedică serioasă în munca practică a creatorilor de cîntece. Cu toate acestea, compozitorii au căutat să dea o rezolvare unora dintre aceste probleme atît pe plan teoretic dar mai ales practic.

O problemă care a constituit obiectul unor ample discuţii a fost aceea a formei naţionale sau a „specificului naţional" cum o denumesc unii.

Oare este necesar — s-au întrebat mulţi compozitori — să ţinem seama de forma naţională în cîntecul pentru Festival ? Cîntecele pentru Festival se adresează tinerilor veniţi din toate colţurile lumii ; vor înţelege ei cîntecele noastre dacă acestea vor fi scrise în formă naţională ? Oare nu îngustăm astfel posibilitatea de răspîndire a cîntecelor romîneşti în masa de participanţi la Festival ?

Desigur, spuneau unii, este necesar ca poporului nostru să ne adresăm pe limba noastră, însă din moment ce prin cîntecele pentru Festival nu ne adresăm numai poporului nostru, iar tematica Festivalului trebuie să oglindească aspecte diverse, pe plan internaţional, dece atunci să nu scrim cîntece într-o „formă internaţională" ?

Trebuie să recunoaştem că un număr destul de mare dintre compozitorii care au luat parte la discuţii, mai timid sau mai „curajos", au apărat aceste teze antiştiinţifice.

De unde provin aceste confuzii în ceeace priveşte înţelegerea uneia din problemele de bază ale esteticii marxist-leniniste, problema formei naţionale a artei muzicale ?

Adevărata cauză a acestei situaţii se găseşte în nivelul ideologic insuficient de ridicat al unei părţi a compozitorilor şi muzicologilor noştri, în necunoaşterea principiilor de bază ale concepţiei marxiste despre lume şi artă, sau în cunoaşterea superficială, în înţelegerea lor greşită, unilaterală.

Uniunea Compozitorilor şi în special secţia de Critică şi Muzicologie nu a contribuit cu nimic la înlăturarea acestor lipsuri.

Cheia pentru rezolvarea justă ne-o dă definiţia stalinistă a esenţei specificului naţional : *„Orice naţiune, indiferent dacă este mare sau mică, are particularităţile sale calitative, specificul său care-i aparţine numai ei şi care nu se găseşte la alte naţiuni. Aceste particularităţi constituie acea contribuţie pe care fiecare naţiune o aduce la tezaurul comun al culturii mondiale, îl completează şi îl îmbogăţeşte".*

Particularităţile calitative ale poporului romîn încep să se formeze încă înainte ca acesta să se fi transformat în naţiune. (După cum ştim naţiunile au apărut abia în perioada capitalismului în ascensiune). Vechile balade şi legende, cîntecele populare, sunt primele elemente în care se manifestă trăsăturile specifice poporului romîn, elemente esenţiale ale viitorului caracter naţional.

Desigur că particularităţile calitative ale unei naţiuni, particularităţi ce apar în mod concret în fizionomia spirituală a naţiunii, se manifestă într-un fel sau altul în cultură, în artă deci şi în muzică.

Specificul naţional nu se manifestă în toate domeniile culturii cu aceeaşi amploare ; particularităţile calitative, structura psihică specifică, se manifestă în cel mai înalt grad în artă.

Creaţia artistică, al cărei obiect principal este *omul*, are proprietatea de a oglindi şi a reproduce realitatea în imagini artistice. Conţinutul tematic ideologic al unei opere de artă realiste apare întotdeauna sub o formă naţională concretă. Nu poate exista nicio operă de artă realistă, care să exprime adevărul vieţii în afara specificului naţional, în afara formei naţionale, deoarece însăşi viaţa se desfăşoară în cadrele ei.

Aplicarea acestui principiu numai atunci cînd avem de afăcut cu zugrăvirea realităţii din ţara noastră şi respingerea lui atunci cînd trebuie să oglindim aspecte de viaţă cu caracter internaţional, este o tendinţă dăunătoare împotriva căreia trebuie să luptăm cu hotărîre.

La conferinţa muzicienilor sovietici din ianuarie 1948, A. A. Jdanov arăta: *„Internaţionalismul în artă*

nu ia naștere prin reducerea sau sărăcirea artei naționale, dimpotrivă internaționalismul apare acolo unde înflorește arta națională".

Părerea greșită că lucrările muzicale pentru Festival trebuiau să fie scrise într-o formă „generală", își găsește rădăcina în însăși înțelegerea greșită a conținutului ideologic al obiectivului Festivalului: *lupta tineretului pentru pace și prietenie.* Faptul că tineri cinstiți din lumea întreagă s-au întrunit pentru a-și spune hotărît cuvîntul pentru pace și prietenie, nu reprezintă în esență o altă calitate față de hotărîrea tineretului romîn de a lupta cu același elan pentru victoria acestei cauze. Contribuția națională a poporului romîn în formele sale specifice, ca și contribuția tuturor popoarelor, fiecare în parte deasemenea în formele lor specifice, nu face decît să îmbogățească, să demonstreze amploarea și forța mișcării pentru pace și prietenie. Este oare capabil un compozitor să găsească o astfel de „formă internațională" în stare să reflecte realitatea, rivalizînd cu întreg tezaurul creațiilor multiple naționale, în care atîtea popoare redau lupta lor pentru pace și prietenie? Desigur că nu.

Cu cît un artist reușește să exprime mai adînc, de pe pozițiile cele mai înaintate, particularitățile calitative ale națiunii sale, cu atît opera sa prezintă o valoare mai mare pentru tezaurul culturii mondiale.

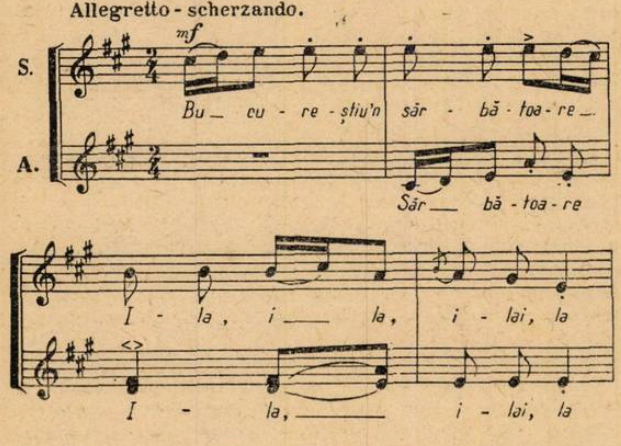
Fără îndoială că specificul național se manifestă cu o spontaneitate deosebită în creațiile poporului însuși. In cîntecele populare iau naștere și se cizelează caracteristicile modale, melodice și ritmice, proprii specificului național determinat.

Cîntecul popular este strîns legat de toate celelalte manifestări artistice ale poporului și în special de creația poetică orală. Este firesc deci ca, în toate genurile muzicale și în special în cîntec, compozitorii să se bazeze pe creația muzicală populară.

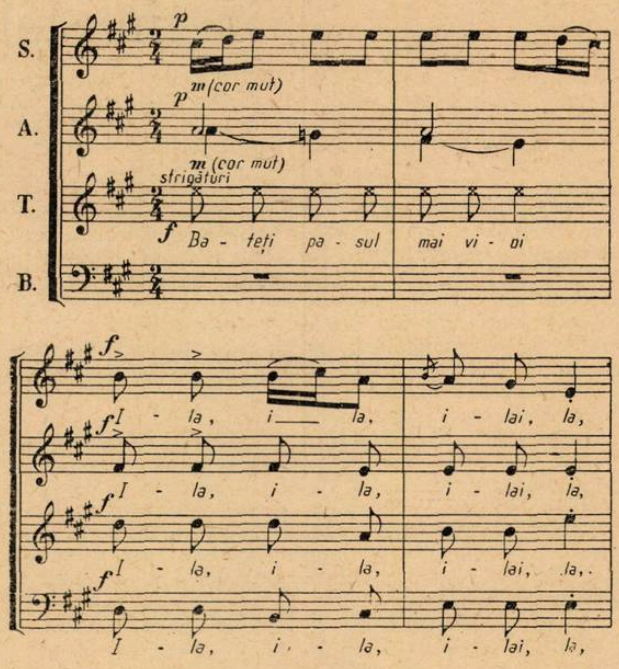
Elementele care contribuie la sublinierea specificului național — fie că sunt simple intonații populare în sensul de inflexiuni melodice caracteristice, fie că sunt elemente populare modale, ritmice, armonice sau polifonice, fie că sunt grupări complexe motivice, tematice, imagini muzicale care denotă structura de gîndire muzicală a poporului — sunt deosebit de numeroase și variate.

Cele mai bune cîntece scrise de compozitorii noștri cu prilejul Festivalului, al alegerilor de deputați pentru Sfaturile Populare sau al concursului organizat de Radio, demonstrează pe de o parte puternica lor legătură cu cîntecul popular iar pe de altă parte diversitatea modurilor de folosire a elementelor populare în cîntec.

In *„Hora tinereții"* scrisă cu prilejul Festivalului de Theodor Bratu, pe versuri de Vasile Iosif, compozitorul începe cu o melodie de joc în spirit popular tratată mai întîi pe două voci.

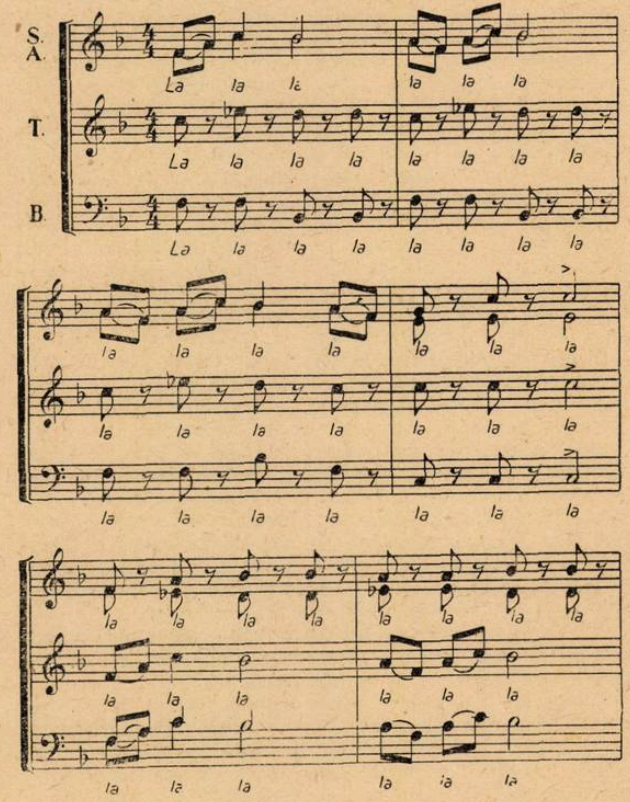


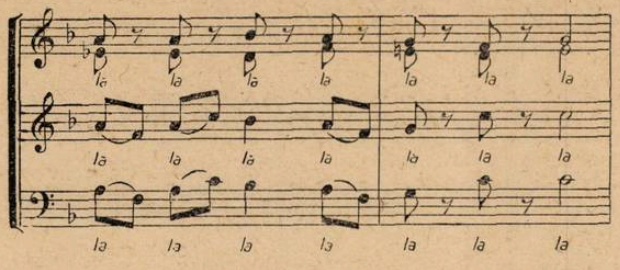
In strofa a doua, compozitorul îmbogățește tema cu noi elemente populare: în primele două măsuri el adaugă tenorii cu un vers pe strigături, iar exclamațiile de veselie din următoarele două măsuri sunt cîntate de astă dată de întreg corul:



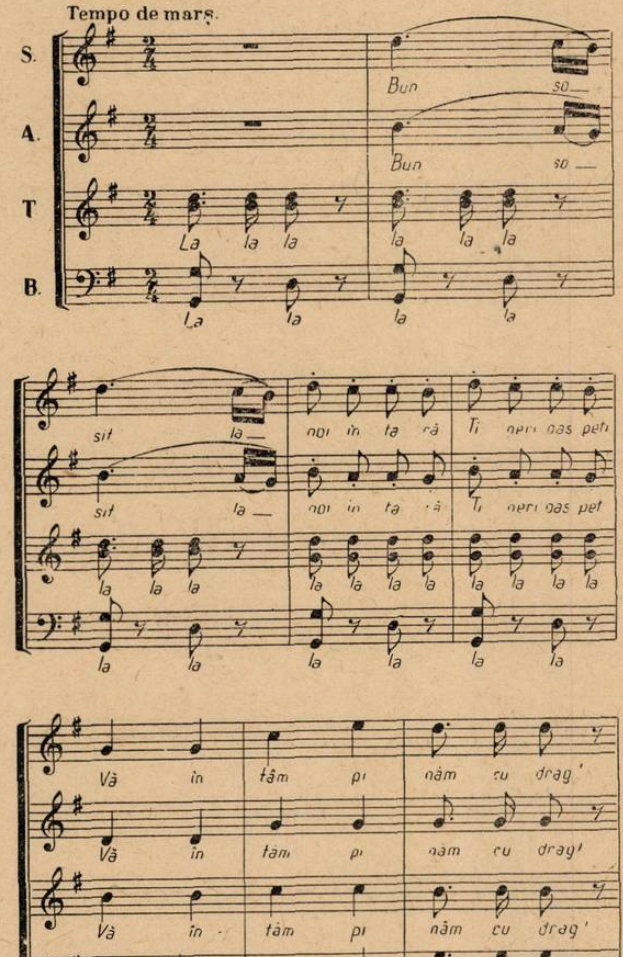
Merită să fie subliniat faptul — semnificativ de altfel pentru problema noastră — că cele mai multe cîntece de „bun sosit" scrise cu prilejul Festivalului, sunt fie pe teme creeate în spirit popular, fie folosind chiar unele melodii populare autentice prelucrate cu măestrie.

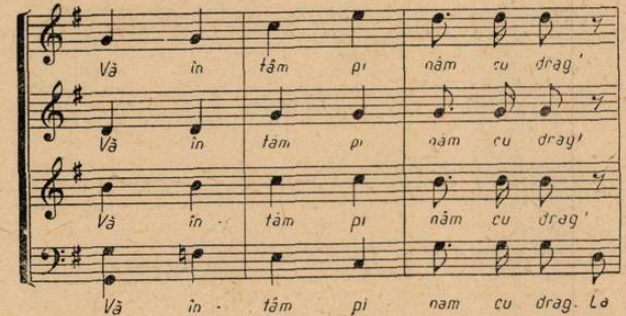
Iată de pildă cum în *„Cîntecul de salut"* scris de Alfred Mendelsohn, pe versuri de Vasile Iosif compozitorul prelucrează pentru cor mixt melodia populară bănățeană „Iedera".



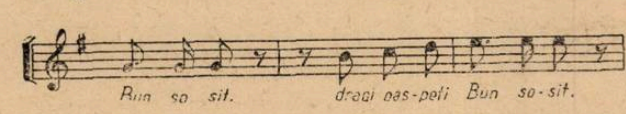


Cîntecul *„Bun sosit"* de Ovidiu Varga, pe versuri de Păuna Răzvan, vădeşte tendinţa compozitorului de a creea un marş cu intonaţii populare. Tema cantabilă, hotărîtă şi în acelaşi timp veselă, de joc, este susţinută de către băşi şi tenori pe o formulă proprie ritmului de marş.





Acompaniamentul din fragmentul de mai sus se amplifică în partea a doua a strofei pe cuvintele „Bun sosit, dragi oaspeţi, bun sosit", subliniind şi mai puternic caracterul de marş al cîntecului.



Aceste cîteva exemple — la care se pot adăoga: Cîntecul *„Bun sosit"* de Sabin Drăgoi, scris pe o minunată melodie în spirit popular sau cîntecul *„Bun venit în ţara noastră"* de Ion Vasilescu, un cîntec voios, optimist, scris pe ritm de sîrbă, precum şi alte nenumărate cîntece scrise cu acest prilej, — constituie în mod practic o hotărîtă replică „teoriei" necesităţii unei forme „internaţionale" în cîntecul pentru Festival. Aci compozitorii s-au orientat just şi au ştiut să îmbrace într-o formă specific naţională un conţinut larg cu caracter internaţionalist, exprimat în versuri ca :

„Bucureştiul azi ne-aşteaptă
„Cu flori proaspete şi cînt
„Să veniţi iubiţi prieteni
„De pe-ntregul larg pămînt"

(din *„Cîntec de salut"*. Versuri de Vasile Iosif).

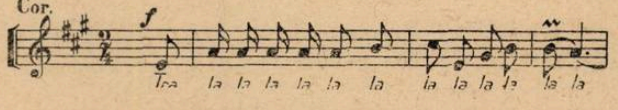
sau :

„Pace şi prietenie !
„Bun venit în ţara noastră
„Tineret al lumii !
„Insorit izvor de viaţă,
„Bine ai venit !"

(din *„Bun venit în ţara noastră"*. Versuri de E. Mirea)

Folosirea elementelor caracteristice din cîntecul popular reprezintă o chezăşie a prezenţei formei naţionale în cîntec. Dar aceasta nu se rezumă numai la prezenţa, sau la prezenţa oricum în cîntec, a acestor elemente. După cum am văzut, uneori compozitorii folosesc teme autentice pe care le introduc mai mult sau mai puţin prelucrate în cîntecele lor. Alteori ei folosesc anumite elemente caracteristice pe baza cărora creează melodii proprii în spirit popular. Calitatea cîntecului şi originalitatea sa nu este însă în raport direct proporţional cu folosirea unuia sau a altuia din aceste procedee, ci de felul în care ele sunt folosite. Pot fi date ca exemplu lucrări care sunt dotate cu toate atributele exterioare de folclor dar care nu exprimă simţirea şi viaţa poporului : ele sunt lipsite de un autentic caracter naţional. Unele cîntece folosesc elementele populare ca simple zorzoane, ca nişte podoabe de paradă.

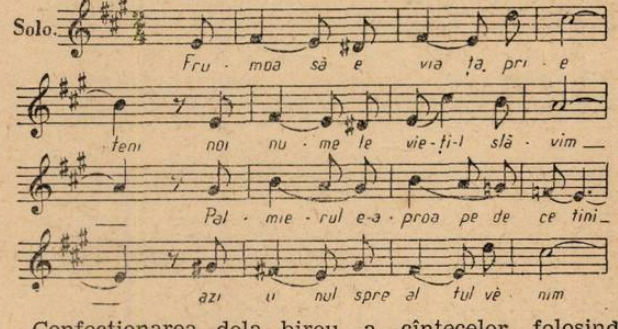
In cîntecul său pentru Festival, *„Frumoasă e viaţa, prieteni"*, H. Mălineanu începe cu o temă care vrea să fie romînească, dar care nu reuşeşte decît să fie la periferia folclorului, ceeace îi dă o notă de vulgaritate.



Apoi pe sugestivele versuri ale Mariei Banuş :

„Frumoasă e viaţa prieteni,
„Şi numele ei îl slăvim
„Palmierul e aproape de cetini
„Noi unul spre altul venim"

compozitorul confecţionează o melodie lipsită de originalitate, cu modulaţii sărace, asemănătoare unui şlagăr vechi, demodat.



Confecţionarea dela birou a cîntecelor folosind şabloane „folclorizante", fabricarea unor „moduri" nereale, străine de limbajul muzical al folclorului, folosirea unor intonaţii sărace, nereprezentative, duce la naşterea unor „creaţii" moarte ; ele trădează sărăcia ideilor, neînţelegerea menirii creatorului şi creaţiei sale. După cum goana după intonaţii ciudate, cu

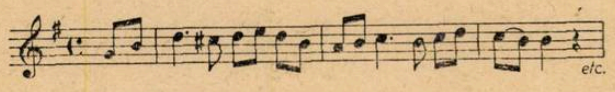
circulaţie redusă sau fără circulaţie, tendinţa către „originalitate" cu orice preţ, rezultă din lipsa de legătură a creatorului cu masa, din ruperea de realitate.

Folosirea elementelor populare în cîntec nu pune numai probleme de formă ci şi adînci probleme de conţinut. Depinde de justa orientare ideologică şi de măestria compozitorului ca aceste elemente să ajute la oglindirea realistă a vieţii. Nu puţine sunt cîntecele al căror conţinut eroic sau patriotic este redat cu ajutorul unor intonaţii de colindă sau de cîntec bisericesc, după cum nu puţine sunt cîntecele al căror ritm de învîrtită sau „ca la Breaza" trebuie să redea un conţinut revoluţionar, uneori chiar dramatic.

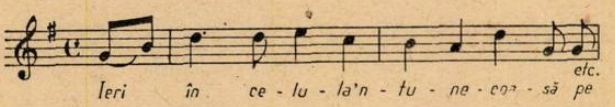
Astfel, compozitorul Sabin Drăgoi, în cîntecul său scris în cinstea Republicii *„Privesc la stema ţării mele"* pe versuri de Cezar Drăgoi, pe lîngă o serie de calităţi incontestabile — bunăoară cu privire la măestria tratării polifonice — păcătuieşte prin lipsa de corespondenţă între text şi muzică.

In timp ce versurile au un caracter patriotic, combativ, evocînd şi unele momente dramatice din trecutul de luptă al poporului nostru, în muzică sunt folosite intonaţii de colindă.

Este chiar flagrantă asemănarea temei principale a cîntecului cu o cunoscută colindă de Crăciun :



Iată acum un fragment din tema principală din cîntecul *„Privesc la stema ţării mele"* de Sabin Drăgoi :



Pe această temă sunt cîntate versuri ca :

„Ieri în celula -ntunecoasă
„Pe ziduri comuniştii au scris
„Cu sînge steaua luminoasă
„Şi temniţa nu i-a învins".

Exprimarea conţinutului trebuie făcută într-o formă corespunzătoare. Elementele populare nu reprezintă în sine specificul naţional ; ele pot să contribuie la sublinierea specificului naţional numai atunci cînd sunt folosite în mod corespunzător, cînd ele se integrează structural în respectiva creaţie muzicală. Ideile noi, conţinutul nou al realităţii noastre, trebuie să-şi găsească şi o formă de exprimare nouă care bazîndu-se pe tradiţie, pe cuceririle trecutului, să contribuie la îmbogăţirea tezaurului muzical naţional.

Ar fi greşit însă să reducem forma naţională a cîntecului la o orientare exclusivă spre cîntecul popular şi în special, după cum greşit înţeleg unii, numai spre cîntecul ţărănesc.

„Noţiunea de caracter naţional în arta muzicală este foarte multilaterală" — scrie compozitorul sovietic A. Haciaturian într-unul din recentele sale articole, intitulat „Despre dîrzenie şi inspiraţie în creaţie" — „Pe lîngă particularităţile de melodie, aici intră şi însăşi structura de gîndire muzicală a poporului, ritmul dansurilor lui, particularităţile de timbru ale instrumentelor, felul în care poporul respectiv îşi exprimă emoţiile. Nu întotdeauna în lucrările muzicale profund naţionale din punct de vedere al stilului şi al caracterului sunt prezente şi intonaţii din cîntecul popular. Se pot da o serie întreagă de exemple din muzica clasică rusă care confirmă cu toată convingerea cele afirmate. De pildă nu poate fi nicio îndoială cu privire la apartenenţa naţională a Simfoniei a VI-a de Ceaikovski sau a Concertului Nr. 2 de Rahmaninov, care, fiecare în felul său, exprimă caracterul naţional rus, structura sufletească a rusului".

Specificul naţional în cîntec trebuie înţeles în mod larg ; el este variat şi multilateral. In procesul de dezvoltare a cîntecului s-a produs o contopire organică a intonaţiilor din folclorul ţărănesc cu noile particularităţi ale cîntecului orăşenesc. De curînd în luna decembrie a avut loc la Moscova Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici dedicată problemelor creaţiei de cîntece. In referatul său, V. Zaharov, secretar al U.C.S., a spus printre altele : „Mulţi compozitori înţeleg greşit esenţa şi importanţa specificului naţional din creaţia de cîntece. Ei îl consideră ca ceva încremenit, imobil, şi nu recunosc în muzica rusă decît vechile cîntece ţărăneşti ca adevărat populare ca stil şi caracter. Înţelegerea limitată a formei naţionale duce adesea la reproducerea mecanică a diferitelor elemente din cîntecul popular şi la stilizarea pasivă a materialului folcloric".

O mare influenţă o exercită cîntecul revoluţionar muncitoresc, ale cărui rădăcini în cîntecul popular ţărănesc sunt evidente. („Doina Haşului", „Numai, numai de vor încerca", etc.). Atunci cînd vorbim despre specificul naţional al cîntecului romînesc nu putem uita nici legătura sa firească cu minunatul cîntec coral moştenit dela înaintaşii muzicii noastre.

Specificul naţional reprezintă însă numai o latură, o trăsătură a artei realiste. Fără a confunda specificul naţional cu caracterul popular al artei, ar fi greşit să ne limităm în analiza cîntecului romînesc numai la caracteristicile sale de formă şi să trecem cu vederea peste celelalte laturi care determină caracterul popular al cîntecului.

„...caracterul naţional" nu este un ceva dat odată pentru totdeauna,... *el se modifică* împreună cu condiţiile vieţii... el îşi pune pecetea sa pe fizionomia naţiunii" — spune I. V. Stalin.

Dacă prin esenţa specificului naţional am înţeles particularităţile sale calitative, particularităţi specifice unei naţiuni, aceasta nu trebuie înţeleasă încremenit, ca ceva veşnic, desprins de procesul dezvoltării istorice a naţiunii respective, izolat de asimilarea firească a celor mai înaintate poziţii din viaţa economică, socială, culturală proprie sau a altor popoare. O astfel de atitudine poate duce la apologia arhaismului, la mărginirea naţională, la tendinţe periculoase spre naţionalism. Desigur că poziţiile înaintate sunt însuşite în mod creator şi adaptate la realităţile specifice poporului respectiv, astfel încît ele devin organic legate de viaţa sa proprie, ele dezvoltă, îmbogăţesc, particularităţile sale calitative.

Lucrările muzicale clasice ale lui Bach, Beethoven, Glinka, Ceaikovski, datorită adevărului vieţii pe care-l exprimă, datorită faptului că ele răspund celor mai esenţiale probleme ale umanităţii la un nivel artistic superior şi în forma naţională corespunzătoare, şi-au exercitat influenţa nu numai asupra conţinutului muzicii altor popoare dar şi asupra formei ei. Compozitorii înaintaţi ai tuturor popoarelor s-au adăpat la izvorul clasicismului muzical. Cu toate acestea, fiecare popor a ştiut să-şi asimileze această moştenire potrivit condiţiunilor sale de viaţă specifice numai lui. Cîntece ca : Ça ira, Marseilleza, Varşovianca şi altele, erau cîntate pe străzile Parisului în 1789, în mahalalele Bucureştiului în 1848, pe străzile Varşoviei în 1905 şi ale Petrogradului în 1917 şi deşi au însufleţit în aceeaşi măsură pe eroicii luptători pentru libertate, ele nu s-au cîntat aidoma ci au suferit transformări potrivit simţirii specifice fiecărui popor.

Nu puţine sunt cîntecele revoluţionare ale proletariatului internaţional care născute din viaţa şi lupta clasei muncitoare dintr-o anumită ţară, au căpătat o circulaţie mondială fiind preluate de luptătorii revoluţionari din diferite ţări.

Aceste fenomene au fost posibile tocmai datorită caracterului înaintat popular al ideilor care se vehiculau cu ajutorul acestor cîntece.

Importantă pentru teza cu privire la îmbogăţirea şi dezvoltarea specificului naţional în muzică nu este însă numai problema preluării unor elemente înain-

tate din afara hotarelor țării și adaptarea lor conform specificului național, ci și aceea a felului și a măsurii în care ele au influențat propriile creații.

Astfel prin adevărul vieții, prin tematica realistă, prin înalta principialitate de care e cuprins cîntecul sovietic, el a pătruns și în conștiința poporului nostru. Cele mai reprezentative intonații ale sale au devenit populare în țara noastră. Este firesc deci ca, prin caracterul lor popular, cîntecele de masă sovietice să îmbogățească nu numai conținutul cîntecului romînesc ci și forma sa.

Ar fi însă periculos să înțelegem această teză în mod schematic, simplist, lucru care ar duce la sărăcirea specificului național, la negarea originalității.

In primul rînd trebuie să se facă deosebirea esențială între ceeace reprezintă o poziție înaintată datorită caracterului popular și a adevărului vieții și între ceeace reprezintă „ultima modă", care n'are nimic comun cu esența vieții, gîndurilor și sentimentelor poporului. Construcțiile lipsite de viață ale atonaliștilor, sunetele delirante ale jazz-ului decadent, cu orăcăiturile sale monstruoase, cu toată relativa lor răspîndire în lumea capitalistă, datorită pompării lor în conștiința „omului de mijloc", nu numai că nu pot contribui la îmbogățirea specificului național ci dimpotrivă duc la eliminarea manifestărilor vii ale culturii naționale, la desființarea ei, la degradarea demnității naționale, la propagarea ideii de renunțare la independența națională, la înrobirea popoarelor.

Arta realistă cu trăsături naționale exprimate clar, indiferent cărui popor îi aparține, găsește răsunet în inima tuturor popoarelor.

In al doilea rînd trebuie să ținem seama de felul în care elementele înaintate din arta altor popoare sunt folosite în creațiile noastre. Nu puține sunt cîntecele în care se plagiază fragmente întregi (de multe ori stîlciate pentru a șterge asemănarea) din cîntecele sovietice. Aceasta duce la sărăcirea artei naționale, la încurajarea mediocrității, la înlăturarea originalității. Astfel de procedee duc la stagnarea, la frînarea progresului în muzica noastră.

Un element nou nu poate să îmbogățească trăsăturile specifice naționale fără ca să se găsească pe pozițiile cele mai înaintate, să fie adaptat organic la realitățile specifice iar apoi să fie verificat în practică, adică să fie însușit de popor și simțit ca un bun al său propriu, ca poporul să se recunoască în el.

Un exemplu concludent cu privire la contribuția cîntecului rus și sovietic la îmbogățirea tezaurului nostru național de cîntece îl prezintă cîntecul nostru revoluționar.

In perioada de cruntă teroare din timpul regimului burghezo-moșieresc, luptătorii comuniști și antifasciști din Romînia, deținuți în groaznicele lagăre și închisori, și-au exprimat în numeroase cîntece sentimentele de luptă, de ură împotriva exploatatorilor, de încredere neclintită într'un viitor mai bun. Puternicul conținut al cîntecelor revoluționare ruse, în care se oglindeau pozițiile cele mai înaintate în lupta clasei muncitoare, a determinat adesea folosirea acestor cîntece, care îmbrăcau un conținut propriu și luptei revoluționare din țara noastră.

Astfel cîntecele revoluționare ruse ca „Fraților spre soare", „Ascultă", „Deținutul", etc., au fost adaptate și cunoscute sub titlurile : „Porniți înainte tovarăși", „Legenda Doftanei", „Privesc din Doftana", etc.

Aceste cîntece nu au fost însușite în mod mecanic, ele au suferit unele modificări legate de specificul nostru național.

La rîndul lor, aceste cîntece au exercitat o influență creatoare în dezvoltarea cîntecului romînesc.

Astăzi în cele mai bune cîntece de masă romînești, găsim acel suflu larg, optimist, viguros și totodată înflăcărat, în care hotărîrea și dîrzenia se îmbină cu avîntul romantic cu expansiunea lirică ; cele mai reușite cîntece romînești sunt străbătute de acel elan care nu cunoaște oprire, care împinge înainte și duce cu sine valuri de forțe, de fapte, de gînduri. Aceste calități redate în imagini muzicale tipice, caracteristice cîntecului sovietic, au contribuit nu numai la îmbogățirea conținutului dar și la dezvoltarea mijloacelor sale de expresie.

In domeniul cîntecului, compozitorii noștri au cules bogate roade, fapt care a făcut ca într-un timp relativ scurt să înceapă să se contureze un stil al cîntecului romînesc.

Din păcate, creația de cîntece nu a mers crescînd către un nivel din ce în ce mai înalt. Ea a marcat pe lîngă momente de stagnare chiar unele perioade de regres.

Dela Festival, în creația de cîntece nu s-au remarcat progrese. Nici concursul de cîntece cu prilejul campaniei pentru alegerea deputaților în Sfaturile Populare și nici concursul organizat de Radio nu au dat rezultatele așteptate.

Lipsurile în stimularea compozitorilor și poeților din partea Uniunilor respective și din partea unor organe din Ministerul Culturii, ca Direcția Generală pentru Arte și Direcția Generală Radio, lipsa de îndrumare din partea acestor foruri reprezintă numai o parte din cauzele care au dus la această situație. Restul stă în însăși viața, concepția și atitudinea creatorilor față de realitate, față de cîntec.

Viața țării noastre pulsează într-un ritm și cu o vigoare încă nemai întîlnită în istoria sa. Evenimentele se succed cu repeziciune uimitoare. Elementul nou din viața noastră, sprijinit puternic de politica Partidului, își face loc și se dezvoltă sănătos și sigur.

In lupta pentru construirea unei vieți mai bune avem de învins numeroase piedici, întrucît vechiul se opune cu îndărătnicie. Din această luptă rezultă o seamă de aspecte deosebit de numeroase și de variate.

Poporul vrea să cunoască complexitatea luptei sale; vrea să se bucure de succesele lui ; vrea să știe care sunt piedicile care stau în fața cuceririi fericirii depline.

„In operele lor scriitorii și artiștii noștri trebuie să biciuiască viciile, lipsurile, fenomenele nesănătoase care se întîlnesc în societate, să dezvăluie în imagini artistice pozitive chipul omului de tip nou în toată măreția demnității lui omenești și astfel să contribuie la cultivarea în oamenii societății noastre a unor caractere, deprinderi și obișnuințe libere de plăgile și viciile generate de capitalism" — spune G. M. Malencov în raportul prezentat la Congresul al XIX-lea al P.C.U.S.

Creatorii de cîntece sunt cercetașii ageri care lucrează în prima linie a artei noastre. Ei au sarcina măreață de a contribui la cunoașterea realității, de a trezi prin arta lor cele mai nobile sentimente, de a ajuta la formarea omului nou.

Compozitorii noștri trebuie să fie pătrunși de necesitatea ridicării pe o nouă treaptă a cîntecului romînesc.

Dezbaterea problemelor teoretice de estetică marxist-leninistă, lămurirea și însușirea principiilor ei de bază, aplicarea lor la condițiile specifice creației noastre, cunoașterea și pătrunderea fenomenelor sociale, vor trebui să ducă spre un nou avînt în creația de cîntece.

Să studiem aprofundat moştenirea *)

de I. CHELDÎŞ

(Continuare din Nr. 1)

Dezvăluirea profundă şi obiectivă a esenţei ideologice a operelor clasice nu este o chestiune pur academică, care n-ar putea interesa decît pe muzicologii „patentaţi". Necesitatea esenţială de a-i studia în adîncime pe clasici este confirmată în chip convingător şi de practica teatrelor noastre de operă.

Unii oameni din teatrele muzicale, directori de scenă şi regizori, voind să sublinieze aspectele progresiste ale cutării sau cutării opere clasice şi s-o „apropie de actualitate", tolerează adeseori o tratare extrem de liberă şi chiar arbitrară a concepţiei autorului, mergînd pînă la denaturarea crasă a esenţei ideologice a acelei lucrări clasice.

Este incontestabil că regizorul şi interpretul au dreptul de a interveni în mod activ în conţinutul unei lucrări, evidenţiind la maximum şi subliniind unele dintre elementele ei, împingînd pe un plan secundar altele şi manifestîndu-şi atitudinea faţă de acţiunile personagiilor, etc. In istoria teatrului şi în practica interpretării muzicale se cunosc nenumărate cazuri în care, mulţumită unei tălmăciri creatoare active, lucrările au prins o viaţă nouă, mai plină şi mai reliefată. Dar această intervenţie a regizorului şi a interpretului trebuie să fie întotdeauna bine chibzuită şi plină de tact, pentru a dezvălui mai din plin şi mai adînc ideea lucrării şi pentru a nu o denatura şi a nu intra în contrazicere cu miezul concepţiei autorului. Mai întîi de toate, interpretul trebuie să pătrundă în tîlcul lăuntric al imaginii respective şi al compoziţiei în ansamblul ei; el trebuie să-şi explice semnificaţia obiectivă a fenomenelor din viaţa reală, cari se reflectă în acea imagine.

Din nefericire, această exigenţă nu este întotdeauna respectată atunci cînd teatrele de operă lucrează la un repertoriu clasic. Arbitrarul regizorilor se manifestă foarte des cu ocazia punerii în scenă a operelor cu subiecte din istorie. In dorinţa de a-i „corija" pe clasici şi de a face ca lucrările lor să fie mai „moderne", unele teatre le impun o tălmăcire proprie a evenimentelor istorice, care este adeseori diametral opusă cu concepţiile autorului şi ale epocii lui. Apoi, în majoritatea cazurilor o astfel de răstălmăcire a istoriei din partea regizorului se dovedeşte a fi superficială şi mărginită, în pofida concepţiilor autorilor care, în ciuda contradicţiilor lor ideologice, cu sensibilitatea lor justă şi fidelă de artişti realişti, au sesizat în profunzime sensul marilor mişcări istorice.

Acum cîţiva ani, s-au găsit „deştepţi", care aveau ceva de obiectat contra punerii în scenă la Teatrul Mare, a lui „Boris Godunov" şi în speţă a scenei dela Kromîi, deoarece în această scenă poporul rus era prezentat ca o mulţime flămîndă, răsvrătită, iar nu curăţel, frumos pieptănat şi politicos, aşa cum ar fi dorit să-l vadă. A fost nevoie de explicaţiile pline de prestigiu ale ziarului „Pravda", pentru ca geniala dramă muzicală populară a lui Mussorgski să poată vedea — în întregime — lumina rampei pe scena celui mai bun teatru de operă al nostru [1]).

Punerea în scenă, la acelaşi teatru, a „Hovanşcinei" de Mussorgski (director de scenă L. Baratov) — această dramă muzicală populară de o concepţie tot atît de grandioasă — suferă şi ea de serioase neajunsuri. Deşi textul original e reprodus relativ complet în această reprezentaţie, ea denaturează adevărata concepţie ideologică a lucrării, din cauza tratării regizorale şi muzicale greşite a unei serii de momente importante din cuprinsul acţiunii.

„Hovanşcina" de Mussorgski este o epopee tragică despre un popor asuprit, covîrşit de suferinţi, care luptă, dar încă nu ştie să găsească o ieşire din situaţia sa grea. Adresîndu-se evenimentelor dela sfîrşitul secolului al XVII-lea, Mussorgski a căutat în ele o analogie izbitoare cu fenomenele realităţii contemporane lui, lucru pe care ni-l dovedesc cunoscutele lui cuvinte: „Trecutul în prezent — asta mi-e menirea". Această analogie o găsim în caracterul tranzitoriu al ambelor epoci, cînd modul statornicit de viaţă era supus unor schimbări radicale, „vechiul se prăbuşea iremediabil, în faţa tuturora, iar noul deabia se forma". [2]) Poporul ura viaţa veche, lipsită de perspective, dar în acelaşi timp era înfricoşat şi de noile rînduieli, care nu-i promiteau eliberarea de nenorociri şi de suferinţe. De aici, confuzia lui, căutările, trecerile dela exploziile furtunoase de mînie la disperare şi la supunerea în faţa destinului.

Toate acestea sunt exprimate de Mussorgski cu o forţă uriaşă în „Hovanşcina". Finalul operei e pesimist. După ce a pierdut credinţa în „protectorii" săi — boierii — poporul disperat îi urmează pe rascolnicii fanatici, care propovăduese autoarderea în masă. Acest deznodămînt e justificat nu numai de desfăşurarea exterioară a evenimentelor dar şi de logica internă a dezvoltării dramei populare. „Pesimismul, nonviolenţa, apelul către „Spirit" — scrie Lenin — constituie o ideologie care se iveşte inevitabil într-o epocă în care întreg regimul vechi „s-a răsturnat", şi cînd masa, crescută în acest regim vechi, masa care a absorbit, odată cu laptele mamei, obiceiurile, tradiţiile, credinţele acestui regim, nu vede şi nu poate vedea cum este noua orînduire „care se aşează", care sunt forţele sociale şi cum anume ele o „aşează", ce forţe sociale sunt capabile să aducă salvarea dela nenumăratele şi destul de acutele calamităţi, caracteristice epocilor de „răsturnare". [3])

Dar, în finalul „Hovanşcinei" s-a arătat şi o anumită mărginire ideologică a compozitorului, exprimată în faptul că autorului îi lipseşte o reprezentare suficient de clară despre acele forţe motoare ale istoriei, apte de a aduce masele mari ale poporului la eliberarea de asuprirea socială. V. Stasov i-a scris compozitorului încă pe vremea cînd acesta lucra la opera lui: „Pînă acuma ai avut *de toate* în opera Dumitale, şi caracter popular şi

*) Articol publicat în revista „Sovetskaia Muzîca" Nr. 11 1953, în cadrul dezbaterii asupra problemei moştenirii.

1) Vezi „Pravda" din 13 iulie 1947, — editorialul „Iarăşi despre „Boris Godunov"

2) V. I. Lenin, Opere, vol. 17, pag. 31

3) V. I. Lenin despre literatură. Editura P. M. R., pag. 93-94.

colorit istoric adevărat. („Nu-i aşa copii" ş.a.m.d.) şi partide adverse şi seminţii şi popoare adverse, caractere şi năzuinţi opuse, oameni buni şi josnici, curaţi şi întinaţi, serioşi şi ridiculi, de toate, de toate ai avut ; numai un lucru ţi-a lipsit : elementul politic, activ, care să *întreprindă* ceva, care să meargă spre o ţintă oarecare". [4]) Această lipsă, pe care o arată Stasov este cauza unei serii de deficienţe şi contradicţii ideologice şi dramaturgice, pe care le găsim în „Hovanşcina". Dar contradicţiile acestea decurg în chip organic din însăşi esenţa concepţiei autorului şi de aceea nu pot fi înlăturate prin cutare sau cutare retuşe de suprafaţă.

Teatrul Mare s-a hotărît să aducă o corecţie concepţiei ideologice a lui Mussorgski : promovînd linia lui Petru, el a căutat să imprime întregii acţiuni a operei închegarea şi finalitatea care îi lipseau. Dar această „corecţie" a denaturat sensul lucrării. Aici stă pentru compozitor principala greutate de a rezolva problema : Petru, ţarul nobil care şi-a înfăptuit reformele intensificînd opresiunea feudală şi continuînd să ţină în iobăgie masele muncitoare [5]), nu putea să fie eroul unei „drame muzicale populare". cum a numit Mussorgski nu în mod întîmplător „Hovanşcina" sa.

Istoria creerii „Hovanşcinei" e foarte complicată şi în mare parte nestudiată. Avem însă toate motivele să credem că nu numai considerentele dictate de existenţa cenzurii (interdicţia care exista de a se aduce pe scena teatrului de operă ţarii din dinastia domnitoare) l-au făcut pe Mussorgski să renunţe la ideea iniţială de a-l include pe tînărul Petru în rîndurile personagiilor operei.

Apariţia lui Petru în Piaţa Roşie, în tabloul al doilea din actul al VI-lea şi poza lui picturală în faţa spectatorilor (deoarece n-avea nici ce vorbi şi nici ce cînta), este un procedeu pur spectacular, deşi nu e lipsit de efect teatral. In înscenarea Teatrului Mare, finalul „Hovanşcinei", în care poporul fuge grămadă din schiturile în flăcări şi se aruncă în braţele oamenilor lui Petru, care sosesc tocmai la timp, se prezintă ca un fals vădit şi ordinar. Prin asemenea tratare, finalul îşi pierde orice semnificaţie de dramă populară. Autoarderea rascolnicilor este, desigur, un act de disperare, provocat de tragica situaţie fără de scăpare a poporului asuprit; dar în acest act se manifestă şi o originală formă de protest contra regimului existent : „Vom pieri în foc dar nu ne predăm !" Dacă ar fi să interpretăm acest lucru numai ca o urmare a relei voinţi şi a manoperelor provocatoare ale fanaticului Dositeiu, care specula obscurantismul şi inconştienţa maselor, atunci toată povestea cu autoarderea ni se înfăţişează ca un episod accidental şi trebuie să spunem — destul de absurd şi fără noimă. Ce să mai vorbim de faptul că o asemenea răstălmăcire a figurii lui Dositeiu şi în general a rolului mişcării rascolnicilor în „Hovanşcina" stă în flagrantă contrazicere cu muzica genial inspirată a lui Mussorgski?

Deci, vrînd să „îmbunătăţească" şi să „modernizeze" una dintre cele mai grandioase creaţii de operă rusă clasică, Teatrul Mare n-a făcut în realitate decît să vulgarizeze ideea acestei lucrări, să o văduvească de principiul democratic-insurgent şi să lipsească de sens o seamă de momente importante din dezvoltarea subiectului şi cea muzical-dramatică. Principalele greşeli ideologice ale acestui spectacol au fost repetate şi în noua punere în scenă a „Hovanşcinei" la Teatrul de operă „S. M. Kirov" din Leningrad (dirijor B. Haikin, director de scenă L. Baratov), deşi această punere în scenă are şi unele avantagii faţă de înscenarea dela Teatrul Mare.

Semne de vulgarizare s-au manifestat şi în punerea în scenă a „Pskovitencii" de Rimski-Korsakov, realizată de Teatrul „S. M. Kirov" (dirijor S. Eltzin, director de scenă E. Sokovnin). Autorii spectacolului au hotărît să îmbrace Volniţa [6]) din Pskov în elegante caftane ornamentate de purpură, pentru a scoate în evidenţă că nu masele populare au luptat contra lui Ivan cel Groaznic, ci neguţătorii înstăriţi. Dar aici nu s-a ţinut seama de două împrejurări importante. In primul rînd realitatea istorică a fost ea însăşi mult mai complicată decît şi-au închipuit-o cei care au pus în scenă spectacolul, căci, cu tot rolul progresist al lui Ivan cel Groaznic ca unificator al Rusiei, el a apărat interesele clasei nobiliare diriguitoare şi nu ale poporului muncitor. In al doilea rînd, Rimski-Korsakov a idealizat, fără îndoială, într-o anumită măsură orînduirea „oraşelor republici" vechi ruse, pe care o considera drept o manifestare a principiilor străvechi de dragoste de libertate ale vieţii din Rusia.

Tendinţa de a idealiza oraşele libere Novgorod şi Pskov pe care o manifestaseră încă decembriştii, era caracteristică şi ideologiei democratice din al VII-lea deceniu al secolului trecut. Ea a fost împărtăşită şi de conducătorii „Grupului celor cinci" Balakirev şi Stasov, şi era absolut firească la Rimski-Korsakov. De ea se lega linia narodnicist-insurgentă a „Pskovitencii", care apropia această operă de „Boris Godunov" al lui Mussorgski. Imaginea Volniţei răspundea năzuinţelor democratice de eliberare ale intelectualităţii ruse înaintate şi a constituit în mare măsură o condiţie a succesului operei în rîndurile contemporanilor. Mărturia compozitorului însuşi e foarte caracteristică : „...elementul volniţei din Pskov era pe placul tineretului studios şi se zice că şi studenţii în medicină cîntau mereu pe coridoare cît îi ţineau gura cîntecul „Volniţei". [7])

Este evident că, în cazul de faţă, teatrul a păcătuit faţă de concepţia autorului, lucru care nu rămîne niciodată nepedepsit. Urmarea a fost sărăcirea bazei ideologice a lucrării şi atenuarea incisivităţii rezonanţei ei sociale [8]).

Astăzi se pune chestiunea reluării de către cele mai mari teatre de operă din ţară a „Legendei despre oraşul nevăzut Kitej", de N. Rimski-Korsakov. Teatrul Mare s-a şi îngrijit de întocmirea unui nou libret, din care a fost înlăturat cu prudenţă tot ce s-ar putea părea inacceptabil din punctul de vedere al celor care pun în scenă. Dar refacerea radicală a libretului unei opere este permisă numai în cazurile excepţionale, în care se ştie în mod sigur că un compozitor a fost nevoit să renunţe la intenţiile lui sub presiunea unor împrejurări din afară. Noi, însă, nu dispunem de niciun fel de date de felul acesta în ce priveşte circumstanţele în care a lucrat Rimski-Korsakov „Oraşul Kitej". De aceea, abandonarea libretului adoptat de către compozitor şi înlocuirea lui cu altul, în care nu e modificat numai textul ci şi tîlcul multor întîmplări, nu poate fi considerată decît ca un arbitrar inadmisibil şi o lipsă de respect faţă de moştenirea clasică.

De bună seamă că, cu oarecare „abilitate", e lesne să prefaci „Legenda despre oraşul nevăzut Kitej" dintr-o legendă poetică într-o dramă reală din viaţa curentă, dramă lipsită de orice suflu de fantastic, şi să pui în gura Fevroniei, în locul justificării lui Grişka Kuterma, nişte vorbe care îl con-

4) M. P. Mussorgschi — Scrisori şi documente, M. L. 1932, pag. 487; sublinierile sunt ale lui V. Stasov.

5) Intr-o convorbire cu scriitorul german E. Ludwig. I. V. Stalin a spus că „Petru a contribuit foarte mult la crearea şi consolidarea statului naţional al moşierilor şi negustorilor", şi a subliniat totodată că „ridicarea clasei moşierilor, sprijinirea clasei negustorilor, care se înfiripa şi consolidarea statului naţional al acestor clase se face pe seama ţăranului iobag, căruia i se lua şi pielea de pe el". I. V. Stalin: Opere, vol. 13, pag. 105, Ed. P.M.R., pag. 112.

6) Aşezare liberă de refugiaţi. (N. tr.)

7) N. Rimski-Korsakov — „Cronica vieţii mele muzicale" M. 1953, pag. 117.

8) O bună caracterizare a conflictului muzical-dramaturgic, întrupat în „Pskoviteanca", a fost făcută de B. Iarustovski într-un articol consacrat noii puneri în scenă a acelei opere de către Teatrul Mare. „Pravda" din 27 februarie 1953.

damnă, să reînvii pe kneazul ucis, să-i îmbraci fantoma în carne şi sînge viu etc. etc. Se poate obţine chiar şi un sincronism perfect între noul libret şi muzică. Dar nu se va putea evita flagranta contradicţie dintre acţiunea scenică şi întreaga structură intonaţională şi plastică a muzicii, contradicţie care n-ar putea decît să provoace o senzaţie de fals lăuntric şi de caracter antiartistic.

★

In legătură cu sarcina de a se studia în chip aprofundat şi sub toate aspectele operele artei clasice în esenţa lor ideologică obiectivă şi în toată complicata şi adeseori contradictoria diversitate a conţinutului lor, trebuie abordată şi problema sociologismului vulgar.

Nu încape nicio îndoială cu privire la seriosul prejudiciu pricinuit dezvoltării culturii muzicale sovietice de denaturările sociologice vulgare, care duc la negarea nihilistă a celei mai mari părţi din moştenirea clasică şi la defăimarea ordinară a celor mai mari artişti înaintaţi din trecut. Eventualele recrudescenţe de sociologism vulgar în lucrările muzicologice care apar, trebuie condamnate cu hotărîre. Dar învinuirile de greşeli sociologice vulgare nu au întotdeauna o temelie reală. Sunt cazuri, cînd termenul „sociologism vulgar" se întrebuinţează fără a se intra în esenţa şi sensul noţiunii însăşi, adică aproximativ aşa cum unele dădace nătînge îşi sperie copiii cu vorbe „de spaimă".

Ca model de asemenea băgare în sperieţi, care înlocuieşte o critică severă dar bine argumentată şi convingătoare, poate fi luat şi articolul lui V. Kuharski: „Pentru o critică muzicală combativă", apărut în Nr. 6 al revistei „Sovetskaia Muzîka" din anul acesta. Vorbind despre recrudescenţa tendinţelor sociologiste vulgare în muzicologie, V. Kuharski se referă la cartea „Probleme de dramaturgie muzicală în operă" de M. Druşkin precum şi la unele articole de muzică din ediţia a doua a Marii Enciclopedii Sovietice. Deoarece V. Kuharski nu citează niciun exemplu din lucrarea lui M. Druşkin, o vom lăsa şi noi deoparte. N-o să ne legăm nici de problema calităţii şi caracterului articolelor din partea muzicală a Marii Enciclopedii Sovietice în general, deoarece această temă cuprinzătoare trebuie examinată separat. Ne vom ocupa deci numai de observaţiile critice ale lui V. Kuharski cu privire la articolul lui P. Gracev despre Berlioz şi al lui R. Gruber despre Richard Wagner (vezi M. E. S. ed. II. vol. 5 şi 6).

In aceste articole, V. Kuharski observă apariţia unor „încercări greşite şi dăunătoare de a se diminua şi de a se prezenta în chip neobiectiv clasicismul străin". Problema tendinţei de a se subestima în mod fals şi nemarxist creaţiile compozitorilor clasici străini, tendinţă pe care o au un şir de lucrări de muzicologie de ale noastre, a fost ridicată recent şi în articolul „Să studiem sub toate aspectele lui clasicismul străin" de I. Kremlev (Sovetskaia Muzîka" Nr. 7, 1953).

Citînd diferite exemple de astfel de subestimări, I. Kremlev ne face atenţi — şi pe bună dreptate —, de pildă, asupra exageratei comprimări şi a laconismului unor articole despre compozitorii străini de frunte, articole care au apărut în ediţia a doua a Marii Enciclopedii sovietice.

Trebuieşte salutată şi sprijinită iniţiativa lui I. Kremlev de a fi formulat această problemă, devenită de mult actuală. Ar fi util şi oportun să se deschidă o discuţie amplă cu privire la aprecierea muzicii clasice străine în muzicologia sovietică, să se analizeze cu atenţie toate greşelile care se comit în acest domeniu, pentru a se stabili un punct de vedere just şi ştiinţific obiectiv cu privire la marile manifestări ale artei muzicale mondiale.

Trebuie să spunem, însă, că consideraţiunile critice ale lui V. Kuharski nu sunt de natură să contribuie la desfăşurarea unei discuţii atît de serioase. V. Kuharski nu ne comunică exact conţinutul articolelor criticate, atribuindu-le ceva ce nu au şi trecînd sub tăcere ce se vorbeşte de ele. [9])

Critica pe care o face este, prin esenţa ei, o vorbărie goală şi nedovedită. El nu citează decît o singură frază din articolul lui P. Gracev despre Berlioz şi anume: „Berlioz este un reprezentant puternic al romantismului mic-burghez revoluţionar răsvrătit în muzică şi înrudit în multe privinţe cu romantismul lui Victor Hugo în literatură şi cu al lui E. Delacroix în pictură". V. Kuharski însoţeşte acest citat cu o exclamaţie pur emoţională: „Ce mai apreciere!" — şi atîta tot. —

La aceasta s-ar putea adăuga: şi ce mai metodă de a critica! Pe V. Kuharski îl supără însăşi expresia „mic-burghez", a cărei singură prezenţă o socoteşte de ajuns pentru a arunca anatema asupra autorului articolului şi a nu mai fi nevoit, — în chipul acesta — să facă şi alte analize şi să mai prezinte şi alte argumentări. Dar atunci, cum stăm cu definiţia „clasicism de curte", „sentimentalism burghez", etc., acceptate şi astăzi în studiul marxist al literaturii?

In ce priveşte, însă, conţinutul care este propriu noţiunii de „mic-burghez", nu ar fi de prisos să amintim cuvintele lui Karl Marx din lucrarea „18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte": „Să nu adoptăm concepţia mărginită după care mica burghezie ar voi principial să impună un interes egoist de clasă al său. Dimpotrivă, ea crede că condiţiunile specifice ale eliberării sale sunt condiţiunile generale în cadrul cărora poate fi salvată societatea modernă şi în cadrul cărora poate fi evitată lupta de clasă. De asemenea să nu ne închipuim că reprezentanţii democraţiei ar fi toţi nişte shopkeepers (=dughengii — N. tr.) sau admiratori ai acestora. Prin cultura şi situaţia lor personală, ei pot fi departe de aceştia, ca cerul de pămînt" [10]). De aci rezultă că şi un artist, care stă pe poziţiile mic-burgheze, poate — în anumite împrejurări istorice — să exprime idei şi tendinţe, care să depăşească cu mult limitele intereselor practice, imediate, ale micii burghezii.

V. I. Lenin, citînd — în lucrarea sa „Cu privire la caracterizarea romantismului economic" — suspomenitele cuvinte ale lui Karl Marx, scrie: „Nu trebuie să uităm niciodată următoarea lămurire cu privire la faptul că teoriile diferiţilor autori se reduc la interesele diferitelor clase şi la punctul lor de vedere (urmează citatul)... Deaceea sunt deosebit de comici acei narodnici care cred că constatările cu privire la caracterul mic-burghez se fac numai cu scopul de a spune ceva deosebit de veninos şi că acesta este un simplu procedeu polemic". [11])

Tot aşa mulţi muzicologi de-ai noştri socot că categorisirea pe clase în ce priveşte diversele manifestări artistice ar însemna deprecierea şi defăimarea lor vădită. Dar dacă arta ar fi tratată din punct de vedere marxist, ca parte a suprastructurii sociale, atunci definirea temeiului ei de clasă devine obligatorie şi indispensabilă.

Esenţa sociologismului vulgar nu constă în fap-

---

9) Astfel — în legătură cu articolul lui P. Gracev — V. Kuharski spune: „In loc de a se scoate în evidenţă îndrăzneaţa inovaţie a lui Berlioz în ceea ce priveşte muzica simfonică cu program, P. Gracev subliniază cu multă insistenţă nu numai greşelile adevărate, reale, ale marelui compozitor, ci şi pe unele imaginare". V. Kuharski nu menţionează niciun citat, care să justifice acest reproş aspru. Dar dacă un cititor ar vrea să se refere la textul însuşi al articolului din Marea Enciclopedie Sovietică, el s-ar convinge lesne că acesta face o bună apreciere realizărilor inovatorii ale lui Berlioz în ceeace priveşte creaţia simfonică. V. Kuharski menţionează ca o concluzie care încheie oarecum articolul despre Wagner, o frază inserată în realitate cu mult înainte şi care nu are deloc un caracter de sinteză, ceeace este urmarea fie a unei neglijenţe inadmisibile, fie a unei denaturări cu bună ştiinţă.

10) Karl Marx, Opere alese în 2 volume. Gossilitizdat 1940 vol. 2, pag. 276.

11) V. I. Lenin, Opere, vol. 2, pag. 200, Ed. P.M.R., pag. 209.

tul că el caută să explice convenționalul de clasă al manifestărilor artei, ci în interpretarea primitivă, îngustă și mărginită a acestui convențional. V. Kuharski, însă, nu admite nici măcar să se pună această problemă a temeiului de clasă al creației unui artist, în tot cazul al unui artist mare și progresist. Astfel, luptînd chipurile împotriva sociologismului vulgar, el neagă de fapt caracterul suprastructural al artei sau, cu alte cuvinte, părăsește pozițiile marxiste.

Tot atît de neargumentată este și critica lui V. Kuharski la articolul lui R. Gruber despre Wagner. După cum se știe, Richard Wagner este una dintre figurile cele mai complicate și mai contradictorii din istoria muzicii europene. Compozitor de un gigantic talent, care a îmbogățit arta muzicală cu o seamă de cuceriri de cea mai mare valoare, (lucru pe care-l menționează și R. Gruber în articolul său), Wagner a stat în multe privințe pe niște poziții străine tendințelor realiste avansate. De aceea, nu este întîmplătoare apriga și consecventa luptă de principii pe care au dus-o timp de multe decenii muzicienii realiști progresiști din Rusia, Franța și din alte țări europene, contra părților false, reacționare din concepția despre lume și din creațiile lui Wagner. Nu mai este nevoie să enumerăm aci faptele și opiniile notorii legate de această luptă. Chestiunea deosebirii fundamentale a căilor reformei wagneriene a operei și a adevăratei inovații realiste aduse de compozitorii clasici ruși, a fost îndeajuns examinată în recentele lucrări ale muzicologilor sovietici, ca de exemplu în cartea „Dramaturgia operei clasice ruse" de B. Iarustovski și în esseurile „Rimski-Korsakov și modernismul", de D. Kabalevski, etc.

Dar V. Kuharski nu socoate util să-și dea osteneala de a studia și de a analiza faptele. E mult mai simplu să renunți la problemele acute și să treci sub tăcere toate dificultățile și contradicțiile. Așa și procedează V. Kuharski. El propune pur și simplu să nu se lege de laturile contradictorii, negative din creația și concepția despre lume ale lui Wagner și să lase acest lucru în seama muzicologilor burghezi reacționari. Apoi el face caz de referiri la „simplismul rapmovian", la „manifestările neorapmoviste ale sociologismului vulgar" etc. Iată ca să spunem așa, ce ar rezulta dacă v-ați interesa de lucruri care nu-s de nasul vostru ! Este absolut evident că în cazul de față vulgarizatorul tipic este însuși V. Kuharski, care confundă critica bine chibzuită și amănunțită cu semețele raiduri de cavalerie și cu lipirea de etichete la întîmplare. Poziția pe care s-a situat V. Kuharski, închide drumul care duce spe studierea controverselor estetice, a luptei dintre tendințe în istoria muzicii și spre orice fel de aprecieri critice a moștenirii muzicale.

★

S-ar mai putea cita destule exemple de atitudine simplistă, superficială, față de moștenire, atît în lucrările muzicologice cît și în practica vieții muzicale. Această tendință falsă duce uneori la fapte inadmisibile de substituire și de falsificare a unor date documentare. Astfel a apărut de curînd un volum din culegerea academică de opere complete ale lui P. I. Ceaicovski, conținînd articolele lui de critică muzicală. Această culegere a fost pregătită pentru tipar de V. Iakovlev, a fost redactată în întregime cu îngrijirea și conștiinciozitatea științifică obișnuită acestui cercetător și prevăzută cu comentarii scurte dar precise și substanțiale.

Dar din volum lipsesc unele opinii cunoscute ale lui Ceaicovski : cititorului i s-a ascuns cu prudență tot ce „nu-i e îngăduit" să știe. Adevărul este că prefața redacțională conține o rezervă : că „în noua ediție sunt și cîteva tăieturi neînsemnate ; ele sunt însemnate în text cu semnul (...)" Dar nu se dă nici o explicație sau motivare cu privire la necesitatea sau oportunitatea acelor tăieturi.

Nu este oare ciudat că o astfel de ediție mutilată a apărut după recentele explicații absolut precise asupra principiilor textologice ale publicării textelor clasice ? Ceaicovski are toate motivele să pretindă ca aceste principii să fie respectate cu ocazia tipăririi atît a moștenirii lui muzicale, cît și a celei literare. Firește că cititorul, pe care nu-l interesează un șir de puncte între paranteze, ci textul original al lui Ceaicovski, va respinge o astfel de ediție „academică" și va face apel la vechea carte „Articole și foiletoane muzicale" de P. I. Ceaicovski, publicată de G. Laroche în anul 1898.

Publicarea ediției „academice" a articolelor de critică muzicală ale lui Ceaicovski cu tăieturi stîrnește o alarmă serioasă : nu cumva se vor prezenta de acum înainte cititorului toate opiniile publicate ale clasicilor artei muzicale, numai sub formă „epurată" și... preparată ? [12])

Aici, trebuie să facem un reproș Editurii Muzicale, care a permis o astfel de atitudine „liberă" față de textele unor autori clasici.

Dezvăluirea marii însemnătăți progresiste a tradițiilor clasice este misiunea principală și fundamentală a muzicologiei sovietice în ce privește studierea moștenirii.

Ar fi o absurditate să se creadă că critica anumitor lipsuri și contradicții, inerente lucrărilor clasice, le poate deprecia. Din contră, numai imaginîndu-ne clar uriașele greutăți în creație, pe care au avut să le înfrunte unii artiști eminenți din trecut, putem să apreciem în întregime adevărata valoare a operei lor. Dar trebuiește ținut socoteală că soluția completă a problemelor fundamentale ale dezvoltării sociale n-ar fi putut fi dată nici de mințile cele mai luminate ale omenirii înainte de apariția teoriei științifice a marxismului. Genialii artiști realiști din trecut, care nu cunoșteau arma metodei de explicare materialistă a istoriei, au dezvăluit de mai multe ori cu o mare vigoare contradicțiile din realitatea contemporană lor și au perceput foarte bine tendințele principale din dezvoltarea ei ; mulți dintre ei au prevăzut eliberarea iminentă a omenirii din robia socială și au năzuit cu înflăcărare spre acest viitor luminos, exprimînd visurile mult dorite și speranțele maselor largi muncitoare. Dar din cauza limitării istorice a concepției lor despre lume, ei n-au fost în măsură să înțeleagă caracterul de necesitate obiectivă a procesului care duce în mod necesar la distrugerea orînduirii sociale bazate pe exploatarea omului de către om și la înlocuirea ei cu orînduirea socialistă, fără clase. De aceea ei nu-și puteau explica adesea sensul complet și real al conținutului întruchipat în imaginile creațiilor lor. Este deci una dintre primele datorii principale ale criticii marxiste să arate sensul acesta și totodată, ce n-a fost înțeles sau greșit înțeles de autor și anume dece.

In legătură cu aceasta, este locul să amintim încă odată cuvintele lui V. I. Lenin despre Lew Tolstoi. Relevînd contradicțiile din concepțiile lui Tolstoi ca o reflectare a împrejurărilor contradictorii din viața rusească din epoca de după desființarea iobăgiei și pînă la revoluția din 1905, V. I. Lenin scria : „și deaceea o justă apreciere a lui Tolstoi este posibilă

12) Că această temere este justificată, ne-o arată un șir de exemple în practica publicistică din anii din urmă. Astfel, încă din 1951, „Muzghiz-ul" a publicat o mică culegere de articole de critică muzicală ale lui Borodin, redactată de Vl. Protopopov, în care s-a făcut deasemenea uz de șiruri lungi punctate între paranteze angulare; au fost scurtate unele fraze întregi sau chiar cuvinte înlăuntrul unor fraze, care i s'au părut redactorului „odioase", nu se știe din ce pricină. O asemenea metodă de prescurtare duce adeseori la o completă denaturare a gîndirii autorului (vezi pag. 36 și 44 din această lucrare). Pe timpuri, opinia publică a condamnat aspru o astfel de tratare a textului publicat în culegerea „Articole alese despre muzică" de V. Stasov, editată de Conservatorul din Leningrad în anul 1949. După cum se vede tot nu s-au tras învățăturile cuvenite din această critică.

numai din punctul de vedere al acelei clase care, prin rolul ei politic şi lupta ei din vremea primei dezlegări a acestor contraziceri, din vremea revoluţiei, şi-a dovedit chemarea de a fi conducătoare în lupta pentru libertatea poporului şi pentru eliberarea maselor de exploatare şi-a dovedit-o prin devotamentul fără rezerve faţă de cauza democraţiei, precum şi prin capacitatea sa de luptă împotriva mărginirii şi inconsecvenţei democraţiei burgheze (inclusiv şi a celei ţărăneşti); această apreciere justă este deci posibilă numai din punctul de vedere al proletariatului social-democrat". [13])

13) V. I. Lenin: Opere, vol. 16, pag. 295-296 vezi şi Lenin despre literatură, Ed. P.M.R., pag. 73-74.

Cercetătorul marxist nu are dreptul ca, apreciind fenomenele moştenirii artistice, să uite acest punct de vedere revoluţionar, de clasă, căci altfel el va aluneca în chip inevitabil spre poziţiile obiectivismului burghez. Căutînd, în primul loc, să scoată la iveală şi să sublinieze tot ce e de preţ şi progresist în creaţia unui mare artist, cercetătorul are totodată datoria de a-şi stabili în fiecare caz atitudinea spre principala linie conducătoare a dezvoltării sociale în perioada respectivă a istoriei. Numai procedînd astfel, studierea moştenirii va urmări într-adevăr un scop, va fi partinică şi de un real ajutor pentru dezvoltarea artei realismului socialist, străbătută de înalta ideologie comunistă.

O discuţie la Teatrul Mare din Moscova

In ultimul timp colectivul artistic al Teatrului Mare Academic de Stat din Moscova a organizat o serie de discuţii creatoare asupra unor teme interesante ca „Dirijorul şi orchestra", „Baletul şi realitatea", „Alcătuirea orchestrei", „Cum trebuie montat spectacolul „Lacul lebedelor". De asemenea a fost organizată o dezbatere cu privire la problemele legate de realizarea muzical-scenică a operelor şi baletelor clasice, la care au luat parte artişti de operă şi balet, dirijori, regizori şi reprezentaţi ai opiniei publice muzicale din Moscova şi Leningrad. Ca bază a discuţiilor au fost luate articolele *„Să studiem aprofundat moştenirea"* de *I. Keldîş* şi *„In jurul discuţiilor cu privire la Kitej"* de *G. Orlov,* publicate în Sovetskaia Muzîca.

Expunînd punctul de vedere al colectivului artistic al Teatrului Mare, dirijorul K. Kondraşin a susţinut dreptul teatrului de a interpreta critic, în mod activ lucrările clasice, pornind dela principiul că baza unei asemenea interpretări trebuie să fie dramaturgia muzicală, muzica, fondul ei ideo-emoţional. Valoarea nepieritoare a lucrărilor muzicale clasice constă, după părerea lui K. Kondraşin, în faptul că ele sunt în stare să trezească în oameni ce aparţin unei alte epoci, simţăminte şi gînduri care corespund vremii în care aceştia trăiesc şi pe care autorul putea să nu le aibă în vedere în momentul creaţiei. De aici decurge şi dreptul teatrului de a aduce textul libretului la o mai mare corespondenţă cu ideile cuprinse în dramaturgia muzicală. (In sprijinul acestei păreri K. Kondraşin a arătat că adeseori libretiştii nu se ridicau nici pe departe la nivelul talentului şi concepţiei despre lume a compozitorului). K. Kondraşin s-a referit la experienţa Teatrului Mare în montarea unor opere ca „Ivan Susanin" de M. I. Glinka, „Vrăjitoarea" de P. I. Ceaicovski, etc.

Regizorii L. Baratov şi B. Pokrovski, dirijorii E. Akulov şi A. Melik-Paşoev, compozitorul I. Dzerjinski, solistul operei A. Baturin, poetul S. Gorodeţki şi alţii au susţinut în general părerea colectivului artistic al Teatrului Mare.

Un punct de vedere puţin diferit a fost expus de I. Keldîş şi V. Kuharski precum şi de N. Kramarev, concertmaestru al Teatrului Mare Academic de Stat.

I. Keldîş nu s-a ridicat împotriva atitudinii active şi creatoare faţă de clasici. Totuşi, — a arătat el — teatrul nu-şi poate propune sarcina de a înlătura toate contradicţiile din lucrările clasice. Aceste contradicţii sunt generate de epoca în care a creeat compozitorul, ele sunt inseparabile de fizionomia creaţiei autorului. Nu se poate permite modificarea radicală a libretului operelor clasice.

V. Kuharski s-a ridicat şi el împotriva oricărei modificări radicale a lucrărilor clasice. Cadrul realismului este larg şi nu putem permite simplificarea, îngustarea interpretării realismului. Dacă lucrarea „Kitej" este scrisă sub formă de legendă, nu trebuie să se renunţe la această formă a lucrării, la motivele scenice şi din subiect legate de ea. Vorbitorul a arătat că nu trebuie luat ca exemplu opera „Ivan Susanin", întrucît la montarea acestui spectacol sarcina consta în a restabili ideea autorului, în a elibera opera de textul care i-a fost impus mai tîrziu.

Făcînd o dare de seamă asupra acestei discuţii, revista Sovetskaia Kultura Nr. 13/30 ianuarie 1954 arată:

„Discuţia care s-a desfăşurat la Teatrul Mare constitue un exemplu de atitudine creatoare şi de analiză multilaterală a unor probleme serioase din artă. Insuşi forma aceasta de discuţie permite teatrului să culeagă diferite păreri şi la urmă să găsească cea mai bună rezolvare.

Incontestabil că dirijorii, regizorii, pictorii scenografi sovietici, înarmaţi cu cea mai înaintată concepţie despre lume, care înţeleg mult mai adînc decît înaintaşii lor mersul şi sensul procesului istoric, pot şi trebuie să spună un cuvînt nou în tratarea lucrărilor clasice. Este important, însă, ca ei să pornească la sarcina dezvăluirii mai depline a conţinutului de idei din lucrare privindu-l într-o strînsă legătură şi concordanţă cu forma ei.

Unitatea dintre formă şi conţinut, adevărul istoric, caracterul realist, caracterul progresist al concepţiei autorului şi al conţinutului ideologic — iată trăsături ale unei lucrări cu adevărat clasice. Corectivele de orice fel trebuie să ajute la dezvăluirea în faţa auditorilor a întregii bogăţii a lucrării, s-o cureţe de toate stratificările, de toate aluviunile, ce se află în contradicţie cu ideea autorului, care adeseori au fost impuse voinţii autorului.

Desigur, este cu desăvîrşire oprită, vulgarizarea sau modernizarea primitivistă a lucrării, care nu ar putea decît să denatureze lucrarea. De asemeni nu se poate să nu se ţină seama de cunoscuta mărginire, istoric condiţionată, a concepţiei despre lume a unor clasici, nu trebuie să li se atribuie în mod artificial atitudinea şi înţelegerea noastră contemporană faţă de evenimentele şi eroii din istorie.

Tratarea veridică şi pricepută, realizarea scenică creator-principială, vor ajuta auditorilor să înţeleagă din plin toate meritele lucrării, să extragă din ea un maximum de cunoştinţe şi de desfătare estetică".

„In Munţii Apuseni“ — patru schiţe simfonice de Marţian Negrea —

de EUGEN PRICOPE

Cu prilejul celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor pentru Pace şi Prietenie, care s-a ţinut în vara anului trecut la Bucureşti, printre multiplele şi variatele manifestări muzicale, a avut loc şi un concurs internaţional de creaţie la care au participat compozitori de pretutindeni.

Printre lucrările premiate sau distinse cu diplome de onoare şi merit, creaţiile compozitorilor noştri s-au situat la loc de cinste, arătînd astfel solilor păcii veniţi din lumea întreagă că în regimul democrat-popular, arta muzicală romînească realizează succese deosebit de valoroase. Cele patru schiţe simfonice reunite sub titlul „In Munţii Apuseni“, de care ne vom ocupa în articolul de faţă, se numără printre lucrările distinse cu diploma de merit. Aceleiaşi compoziţii i s-a atribuit premiul I la concursul naţional de creaţie premergător Festivalului.

★

Maestrul Marţian Negrea, autorul lucrării susmenţionate, e binecunoscut în viaţa noastră muzicală. Făcînd parte din generaţia compozitorilor mai vîrstnici, el a desfăşurat o rodnică activitate creatoare.

Ceeace caracterizează în primul rînd lucrările sale este legătura organică cu intonaţiile cîntecului nostru popular, pe care le-a folosit atît în piese mici vocale, corale sau instrumentale, cît şi în lucrări de proporţii mai ample, cum ar fi rapsodiile, „Poveştile din Grui“, quartetul în mi bemol major — pentru care compozitorul a fost distins cu Premiul de Stat — şi însfîrşit cele patru schiţe simfonice „In Munţii Apuseni“.

Alături de activitatea creatoare, Marţian Negrea contribuie la dezvoltarea muzicii noastre şi prin munca pedagogică pe care o depune la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu“ din Capitală. Ca profesor de armonie, contrapunct şi compoziţie, el a căutat întotdeauna să trezească la elevii săi dragostea faţă de minunatul tezaur artistic zămislit şi cizelat dealungul veacurilor de către popor.

O dovadă a grijii lui faţă de creşterea tinerelor cadre este faptul că Marţian Negrea a dat la iveală în ciuda unor greutăţi mari un curs de armonie, unul de contrapunct şi fugă, precum şi un curs de forme muzicale.

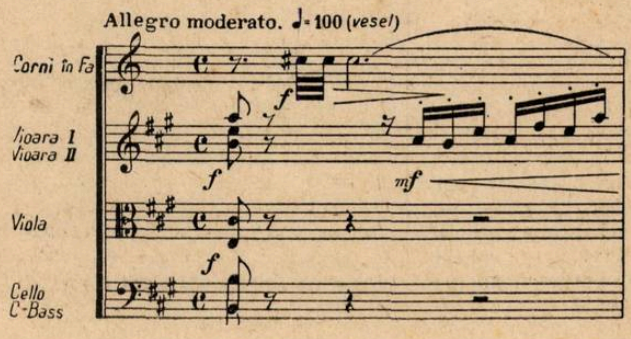
Era firesc ca un compozitor şi un vechi dascăl, a cărui inimă a fost întotdeauna aproape de cea a tinerilor, să salute Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor pentru Pace şi Prietenie chiar cu fapta, participînd la concursuri cu o lucrare luminoasă ca şi însăşi viaţa spre care năzuiesc tinerii din toate colţurile pămîntului. Aceasta este „In Munţii Apuseni“, un şir de imagini sonore despre frumuseţea şi măreţia naturii Patriei noastre.

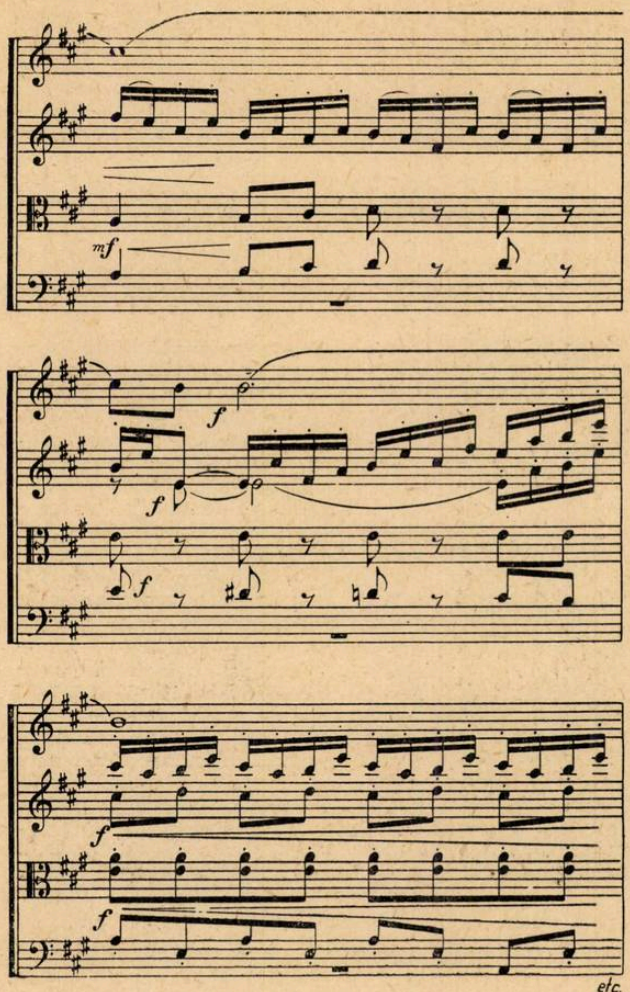
Ce subiect frumos! Natura pe care tinerii o îndrăgesc atît de mult, minunatul cadru al împărtăşirii fiorilor de dragoste curată, natura cu care tinerii îşi pun adesea la încercare forţele fizice, natura ale cărei taine le iscodesc minţile cutezătoare pentru a-i smulge şi mai multe foloase puse în slujba vieţii, a binelui!

După cum dovedesc mai toate lucrările sale, deci şi schiţele „In Munţii Apuseni“, Marţian Negrea are o atitudine creatoare faţă de melodia populară. Insuşindu-şi însăşi esenţa specificului naţional al folclorului pe care-l iubeşte din toată inima, compozitorul foloseşte graiul muzical popular nu în chip strîmt, citînd în mod mecanic melodii populare, care ar putea apărea lipite „cap la cap“ ci îl integrează organic în creaţii străbătute de vizibile trăsături de originalitate. Melodia populară reprezintă deci grăuntele dătător de viaţă; ea este esenţa care poate da naştere unor prelucrări şi dezvoltări de înalte calităţi artistice.

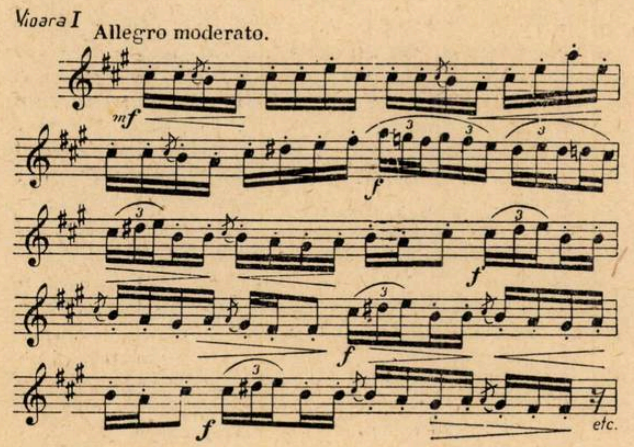
Aceste prelucrări şi dezvoltări sunt după cum se poate vedea şi în partitura schiţelor simfonice despre care vorbim, rezultatul unor modelări multilaterale ale materialului muzical folcloric, cum ar fi de pildă unele schimbări ale aspectului ritmic, redarea rezonanţelor instrumentale populare, a bogăţiei armonice conţinută în mod latent de melodia populară, etc.

Prima parte a lucrării poartă denumirea „Pe Arieş în sus“ şi poate fi considerată după spusele autorului ca un fel de uvertură, o pregătire a tablourilor care vor urma. Ea descrie minunatele privelişti ale văii Arieşului, rîul care aleargă cu repeziciune făcîndu-şi loc către şesul larg şi însorit. Chiar primele patru măsuri dela început reuşesc să contureze cu plasticitate această imagine: după un acord cîntat de aproape întreaga orchestră şi care ne apare ca o sclipire de o clipă a unei raze de soare pe luciul apei, vioara I-a desfăşoară un sugestiv şir de şaisprezecimi. Iată un extras din partitură:





Un episod cromatic coborîtor aduce la viori un crîmpei melodic foarte asemănător jocurilor noastre populare. Apropierea este subliniată şi prin cadenţarea pe relativa tonalităţii, pe fa diez minor.

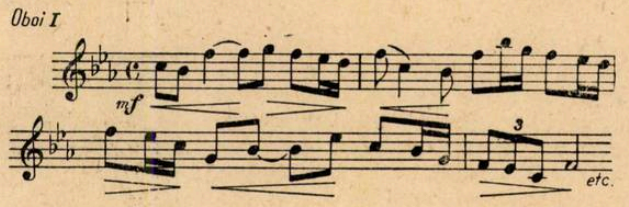


In timp ce primele măsuri se limitează parcă la înfăţişarea „obiectivă" a peisagiilor, această melodie vrea să spună mai mult ; prin nota sa de veselie caldă, prin expresivitatea ei, reuşeşte să transmită ascultătorului *sentimentul* de bucurie luminoasă în faţa naturii.

Fragmentele melodice exemplificate mai sus reprezintă sîmburele primei secţiuni A din partea întîia a lucrării care este scrisă în formă de lied tripartit ABA.

Acest A, deşi este de o întindere destul de redusă, reuşeşte prin melodia ageră, prin orchestraţia simplă dar colorată, să creeze o atmosferă plină de vioiciune şi vervă.

B-ul, secţiunea mijlocie din prima parte a lucrării, este adus de către oboi în mi bemol major pe un fond armonic fremătător realizat prin tremolo-ul viorilor şi al violei. Alături de contrastul tonal (A este în la major), se face simţit şi contrastul de caracter pe care compozitorul îl integrează cu grijă în unitatea emotivă a întregului (Meno mosso ed espressivo assai) :



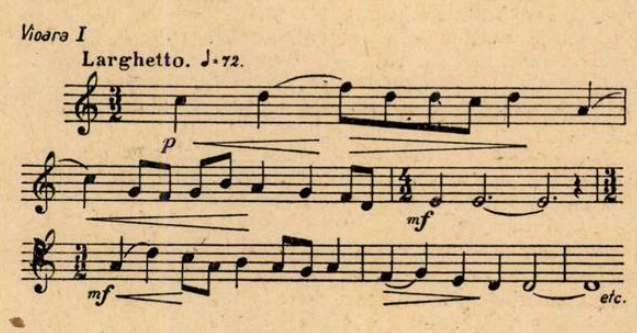
Această melodie care trece dela oboi la clarinet şi apoi cîştigînd în amploare simfonică este preluată în registrul acut de către viorile prime susţinute la octava inferioară de vioara II-a, reuşeşte să zugrăvească *încîntarea* pe care o strecoară în sufletul omului măreţia naturii, admiraţia adîncă faţă de frumuseţile ei.

Apoi reizbucneşte mai înaripat prin armoniile şi orchestraţia îmbogăţite, elementul melodic esenţial : A. El accentuează caracterul de muzică zglobie al acestei părţi, sugerează în chip plastic sentimentul de voie bună senină, trezit de peisagiul văii Arieşului.

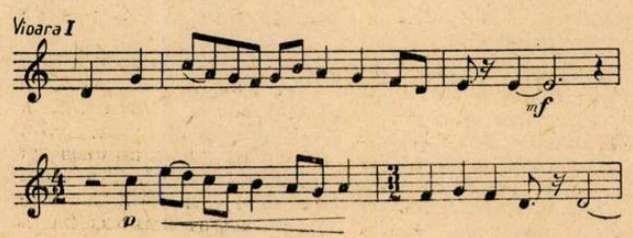
Către sfîrşitul mişcării, melodia pe care am asemănat-o cu un joc popular, este combinată cu începutul sprinţar adus chiar din prima măsură de viori.

Schiţa a doua, „Cetăţile Ponorului", este construită ca şi prima tot în forma ABA. Compozitorul şi-a propus să descrie un colţ impozant al naturii. Suntem acum în faţa unor stînci cenuşii de dimensiuni uriaşe ; ele arată ca ruinele unor bolţi cîndva semeţe dar acum năruite şi învechite de vreme.

Prima parte este o melodie scrisă în modul doric medieval. Ea este constituită dintr-o dublă perioadă care se întinde pe unsprezece măsuri, pentru a fi apoi augmentată cu cinci măsuri. Iată perioada I-a (Antecedentul : primele trei măsuri iar consecventul, următoarele)



Perioada următoare este alcătuită din două propoziţiuni muzicale astfel :

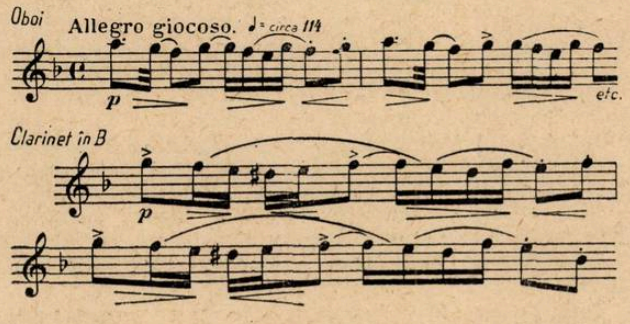


Augmentarea se face prin reproducerea celei de a doua perioade.

Nota arhaică a acestei melodii molcome în care alternează măsurile de 3/2 şi 4/2 este subliniată de tratarea cromatică realizată mai ales la corzi. Suflătorii au un rol redus în acest început. Sonorităţile lor sunt păstrate pentru ceva mai tîrziu cînd aduc un colorit nou. El se realizează prin expunerea, în canon la octavă şi la distanţă de un timp — 1/2 — de către fagot şi oboi, a antecedentului perioadei I-a, a consecventului celei de a doua perioade şi însfîrşit — la o distanţă de o doime — a antecedentului perioadei a doua. Apoi este expus deasemenea în canon, de către fagot, oboi şi un corn, consecventul urmat de antecedentul perioadei a doua.

In tot acest timp corzile întregesc cu succes atmosfera evocatoare a vremurilor de demult, ale căror urme se pot vedea pe stîncile „Cetăţii Ponorului". Legendele păstrate din generaţie în generaţie de către ciobanii din partea locului, grăiesc cu fantezia specifică basmului popular despre ielele care la miez de noapte se adună pe aceste stînci, pentruca după ce încing un dans să dispară de îndată ce se ivesc semnele zorilor.

Compozitorul a înţeles să sugereze acest dans fantastic care constituie B-ul părţii a doua, folosind o melodie autentic populară cunoscută aproape în toate regiunile ţării. Ea a fost auzită prima dată de autor dela vestitul artist popular Grigoraş Dinicu, sub al cărui măestrit arcuş capătă o frăgezime cu totul deosebită.



Compozitorul Marţian Negrea a ştiut să dea melodiei reprodusă fragmentar mai sus, o înfăţişare armonică şi orchestrală colorată, realizată prin mijloace restrînse.

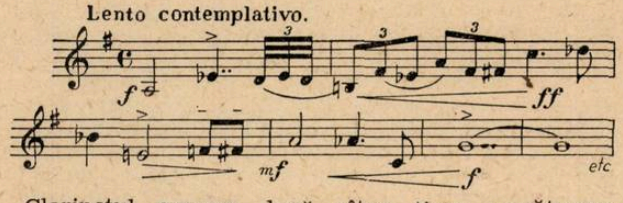
Modificarea ritmică a acestei melodii care, deşi în măsura de 4/4, ia următoarele accente : 3/8 + 3/8 + 2/8, aduce o notă interesantă.

Dacă nu avem nicio obiecţiune din punctul de vedere al tratării muzicale, ba mai mult, considerăm că este un crîmpei foarte bine realizat, trebuie să ne îndoim însă de reuşita felului în care se integrează momentul în unitatea generală a întregului. Este incontestabil bine că, chiar pentru a ni se zugrăvi un episod de domeniul irealului, al fantasticului, se ia ca bază o melodie şi mai ales, cum e în cazul de faţă, o melodie cu caracter autentic popular. Se pune însă întrebarea, în ce măsură a pregătit compozitorul apariţia acestui element nou de contrast ? Este el legat în mod organic de ceeace îi este mărginaş ?

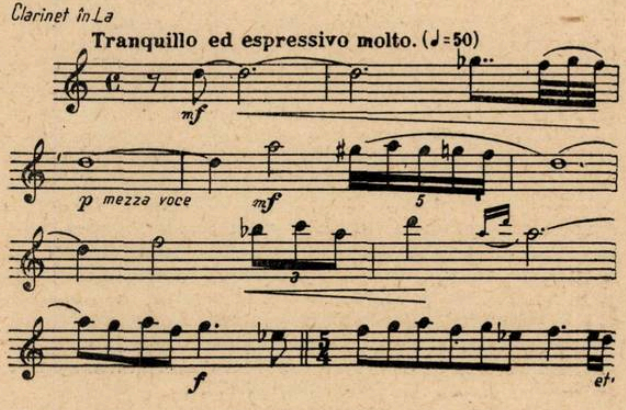
Din punct de vedere tehnic muzical se poate spune că da, însă din păcate nu-i de ajuns. In desfăşurarea schiţei „Cetăţile Ponorului", această melodie surprinde ascultătorul, nu-l introduce în chip natural în atmosfera nouă, de viziune fantastică, şi deci apare ca ceva lipit, formal. Ne vine să credem că şi autorul însuşi a simţit acest lucru, deoarece revenirea A-ului după momentul contrastant este de astă dată pregătită, readucîndu-ne treptat la starea emotivă iniţială : liniştea contemplativă şi evocatoare în faţa măreţiei impozante a naturii. Această trecere se face printr-o punte în care cornii aduc capul antecedentului primei perioade, lărgit.

Partea a III-a are titlul „Gheţarul Scărişoara". Acest gheţar este un monument al naturii, care creează vizitatorului o impresie de neuitat. Decorul, tăcerea rece, înfricoşătoare, scînteierea feerică produsă de ghiaţă la ivirea razelor torţei, îl fac pe om să creadă că trăieşte într-o altă lume, o lume de basme.

La început viorile, viola şi violoncelul expun o temă incisivă care tinde să ne introducă în atmosferă. Tema aceasta ne aminteşte întrucîtva de un motiv din suita „Tablouri dintr-o expoziţie" de Mussorgski (cearta celor doi evrei).



Clarinetul expune după cîtva timp următoarea melodie :



Se iveşte pe urmă un fragment tematic nou, mai agitat. Sonorităţile întregii orchestre ajung la un punct intensiv culminant, cînd sunetele cristaline ale celestei — căreia îi este hărăzită o scurtă cadenţă — aduc o culoare pitorească; autorul a vrut să redea astfel scînteierea produsă de reflectarea luminii torţei pe ghiaţă. Este greu ca în faţa unui tablou natural atît de măreţ cum e „Gheţarul Scărişoara", să nu-ţi laşi gîndul să fugă pentru o clipă cu mii şi sute de mii de ani în urmă, închipuindu-ţi imaginea transformărilor suferite de natură. Iată dece muzica din domoală, contemplativă cum era la început, devine mai frămîntată, mai dramatică, încercînd să sugereze prăbuşirile ce se întîmplă din timp în timp în adîncurile pămîntului.

Pentru a reda muzical acest lucru, compozitorul pune în valoare bogăţia de timbre sonore, precum şi gama întinsă a dinamicii muzicale pe care o poate naşte orchestra simfonică.

Coda acestui episod caută, după spusele autorului, să risipească încet, încet, umbrele întunericului : armoniile devin mai puţin încărcate, orchestraţia se limpezeşte, pînă cînd corzile singure intonează un acord de mi major care, după atîta flux armonic, produce o impresie de echilibru, de împăcare, sugerînd parcă imaginea liniştitoare a razelor soarelui ce te întîmpină cînd ai ieşit din străfundul pămîntului.

In schiţa „Gheţarul Scărişoara", compozitorul Marţian Negrea foloseşte pe scară întinsă mijloace armonice şi orchestrale, moderne. Sistemul armonic este bazat în mare parte pe acorduri de quarte ; partea harpei e concludentă în această privinţă. Piesa se caracterizează printr-un cromatism accentuat ; atmosfera ei generală poate fi numită fără nicio îndoială „debussystă". Pot fi regăsite aci unele trăsături proprii curentului impresionist. Melodia, elementul esenţial al muzicii, care în celelalte pagini ale lucrării izbucneşte cu atîta prospeţime cuceritoare, nu este pusă pe prim plan.

S-a ajuns astfel din punct de vedere emotiv la

un caracter static, chiar acolo unde muzica este aparent dinamică, frămîntată. Coloritul armonic şi orchestral, finețea decorativă a descrierii sonore, ne impresionează fără îndoială. Dar ceeace îl face pe om „să trăiască" muzica, este sentimentul adînc, emoţia şi nu impresia vagă. Pus faţă în faţă cu celelalte părţi, fragmentul „Gheţarul Scărişoara" poate fi socotit mai puţin izbutit şi în orice caz discordant ca stil. In ciuda măestriei tehnice atît de remarcabilă, care poate fi descoperită prin cercetarea partiturii, schiţa „Gheţarul Scărişoara" rămîne „rece" pentru ascultători — ca să întrebuinţăm acest joc de cuvinte.

„Vorbind despre adevărata măestrie artistică — spunea Şostacovici în articolul său „Pe drumul caracterului popular şi al realismului" (Sovetskaia Muzîca Nr. 11 din 1952) — *mă refer nu numai la stăpînirea deprinderilor profesionale. Noţiunea de măestrie este pentru mine mult mai vastă şi mai profundă. Prin ea înţeleg deplina concordanţă între formă şi conţinut. Se ştie doar că în operele lui Bach, Mozart şi Beethoven, ca şi în acele ale clasicilor ruşi, există combinaţii de sunete complexe şi neaşteptate; dar ele ni se par normale, fiindcă sunt supuse ideii mari artistice*".

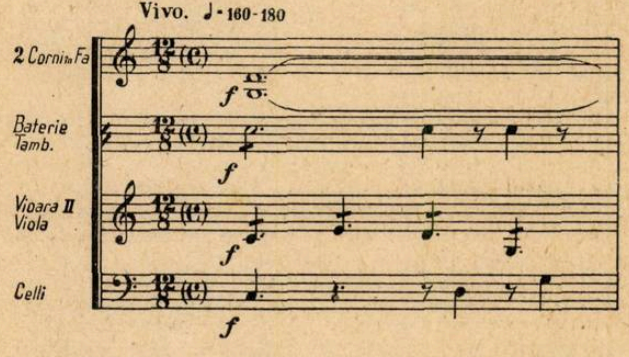
Dealtfel însuşi compozitorul Marţian Negrea, autorul celor patru schiţe simfonice „In Munţii Apuseni", afirma într-un articol scris în „Contemporanul" din 16 mai 1952: *„In creaţia muzicală, rămăşiţele formalismului se manifestă prin subaprecierea şi neadîncirea melodiei — cel mai important principiu expresiv al muzicii realiste; prin tendinţa spre atonalism, adică prin negarea centrului tonal menit să dea desfăşurării muzicale claritate, logică, echilibru, prin cultivarea excesivă a disonanţelor, a efectelor contrapunctice şi orchestrale numai de dragul sonorităţii lor neobişnuite. Toate acestea pun muzica în pericolul de a-şi pierde conţinutul său uman, de a se îndepărta de sufletul poporului*".

Şi mai departe: *„In muzica impresioniştilor, melodia, elementul de bază al gîndirii şi logicii muzicale, este sufocată de efecte de rafinament*".

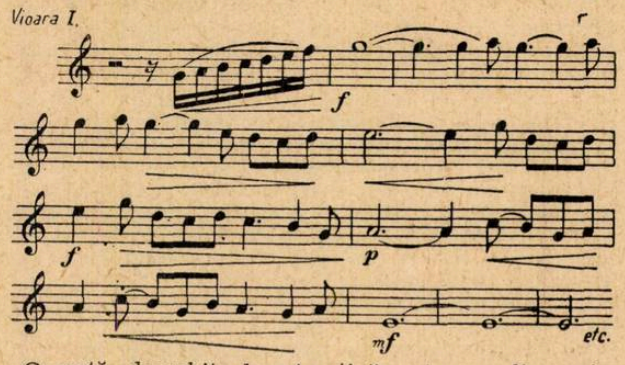
„Gheţarul Scărişoara" nu pune numai problema lipsei de unitate stilistică pe care o aruncă şi asupra celorlalte schiţe, problema redării realiste a naturii prin muzică, dar şi chiar pe aceea a originalităţii compozitorului; putem spune că originalitatea nu se manifestă de data aceasta aşa cum o întîlnim în cele mai valoroase pagini creeate de maestrul Negrea.

Compozitorul a dovedit cu prisosinţă că ştie să aplice practic principiile artistice sănătoase. O incontestabilă dovadă este chiar şi ultima piesă din cele patru schiţe simfonice „In Munţii Apuseni". Ea este intitulată „Isbuc", aşa cum spun localnicii izbucnirilor de apă ce apar pe neaşteptate ici şi colo în preajma „Cetăţii Ponorului" şi dispar tot atît de repede. Imaginea acestui fenomen natural atît de interesant, este întruchipată într-o muzică foarte sugestivă, bazată pe caracteristicile unei „tarantele".

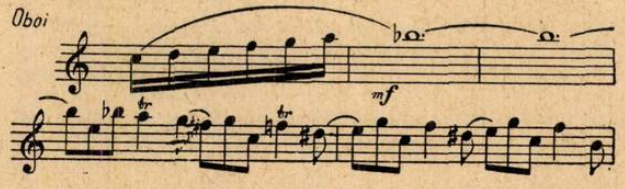
Această admirabilă piesă simfonică este străbătută de un motiv ostinat expus chiar dela început:



Incepînd din măsura a patra, viorile prime, luîndu-şi parcă avînt, fac să ţîşnească melodia principală (o perioadă dublă), în timp ce ostinato-ul îşi urmează înainte cursul.



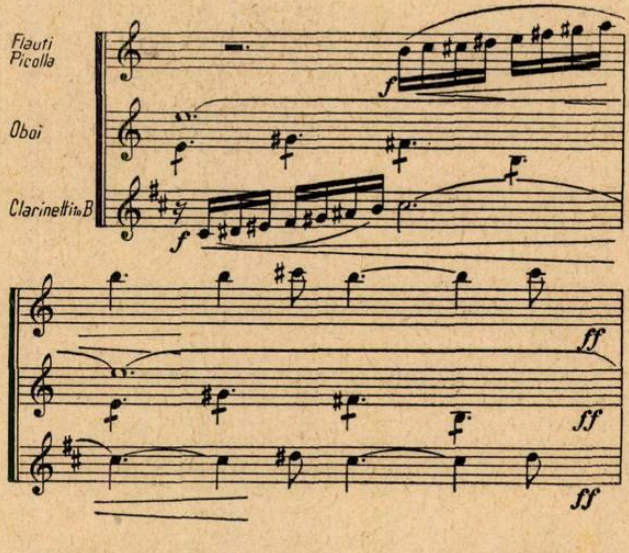
O notă deosebit de atractivă prin veselia, prin caracterul vădit de joc popular, o aduce melodia pe care o cîntă clarinetul. După ce este întretăiată de aceleaşi izbucniri — cînd în mi major, cînd iarăşi în do major — ale melodiei iniţiale expusă de viori, această melodie apare la oboi astfel:



Şi deodată melodia dela începutul schiţei apare şi mai proaspătă, mai plină de viaţă. Acum totul capătă o lumină nouă: în mod brusc, din do major s-a modulat pentru cîteva clipe în mi major.

Imediat ce oboiul a terminat ceeace avea de spus (vezi exemplul de mai sus), aproape toate instrumentele orchestrei izbucnesc într-o sonoritate strălucitoare; clarineţii, flauţii şi picola readuc melodia principală; ostinato-ul susţinut pînă acum de coarde este întărit de oboi, fagot, trompete, corni, celestă şi harpă.

Iată un extras din partitură, care corespunde acestui moment:

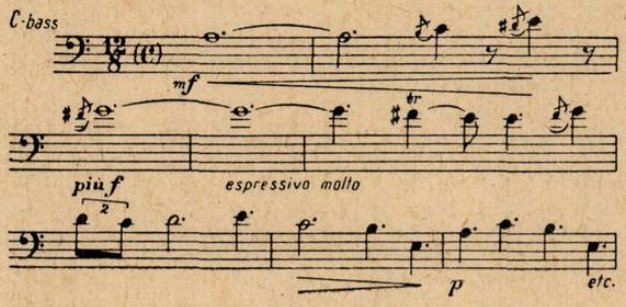


Construcţia despre care am vorbit reprezintă partea iniţială A din această schiţă scrisă în forma ABA.

B-ul îl constituie o melodie expusă în canon la trei voci de către contrabas, violoncel şi vioara I-a, la distanţa de două măsuri. Se poate spune că aci este un adevărat exemplu de integrare a meşteşugului tehnic înalt în sfera expresivităţii emotive. Lucrul devine şi mai convingător prin faptul că în timp ce se desfăşoară acest canon pe trei voci, flautul I şi clarinetul I expun un alt canon — pe două voci —

care apare ca o broderie sonoră potrivită cum nu se poate mai bine. Sunt rare cazurile în toată literatura muzicală de îmbinări polifonice ticluite atît de firesc.

Iată B-ul care servește drept bază pentru canonul pe trei voci:



După acest canon, o punte readuce secțiunea A care reapare însă variată, îmbogățită armonic și orchestral. Astfel este întregit sentimentul de optimism al acestei piese care țîșnește asemeni izbucnirilor de izvoare din Munții Apuseni ce l-au inspirat pe autor.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra celor patru schițe simfonice reunite sub titlul „In Munții Apuseni", se poate spune că, în ciuda lipsurilor sezisate, lucrarea reprezintă un succes al muzicii noastre.

Abundența melodiilor scrise în spirit folcloric, descrierea luminoasă, optimistă, a frumuseților naturii patriei noastre, care îți dau parcă imbold de bucurie, sugestivitatea imaginilor, claritatea și diversitatea limbajului armonic și orchestral folosit, toate constituie tot atîtea calități cari sunt chezășia unor noi succese creatoare ce le așteptăm cu deplină încredere dela compozitorul Marțian Negrea.

„Cantata Bucureștiului" de Alfred Mendelsohn

de J. V. PANDELESCU

Activitatea creatoare a lui Alfred Mendelsohn, unul dintre fruntașii muzicii noastre, este îndeobște cunoscută. Maestru emerit al artei și laureat al Premiului de Stat, Alfred Mendelsohn se manifestă cu aceeași rîvnă atît în domeniul compoziției, unde a înscris lucrări în mai toate genurile, în învățămîntul muzical, ca profesor de compoziție la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu", cît și la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R., ca dirijor permanent.

In creația sa muzicală din ultimii ani se vădește preocuparea stăruitoare de a oglindi cele mai esențiale aspecte din viața de astăzi a poporului nostru muncitor. In același timp, răsfoind cartea trecutului, în care sunt înscrise frămîntările, înfăptuirile și năzuințele poporului, Alfred Mendelsohn se inspiră din ele și caută să le exprime prin muzică.

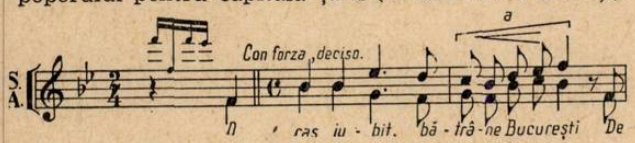
Compozițiile sale, date la iveală după Hotărîrea P.C.U.S., privitoare la problemele muzicii, dovedesc o necontenită apropiere de intonațiile muzicii populare și o orientare către forme de expresie tot mai simple, mai directe și mai accesibile masei largi a ascultătorilor.

Una dintre ultimele lucrări de proporții mari scrise de Alfred Mendelsohn este „Cantata Bucureștiului", pentru doi soliști, cor mixt, orchestră simfonică, orgă și recitator, compoziție creeată în preajma Festivalului Tineretului și Studenților din vara anului trecut.

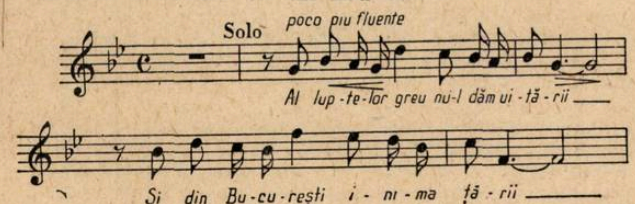
Scrisă pe textul întocmit de St. Iureș și N. Labiș, „Cantata" redă evenimentele istorice cu caracter eroic trăite de poporul nostru în București între 1848 și zilele de azi, precum și viziunea Capitalei țării noastre în viitor. In cadrul lucrării se situează, deasemenea, textul recitatorului, întocmit de Erastia și Septimiu Sever și care are rolul de a face legătura între cele opt părți ale „Cantatei".

I. — *Partea întîia (Prologul)* este o închinare adresată bătrînului oraș, redată la alămuri printr-o temă cu caracter maiestos de imn.

Amplificată la tutti, ea pregătește intrarea corului, care cîntă în chip solemn și cu căldură, dragostea poporului pentru capitala țării (tema rămîne aceeași):



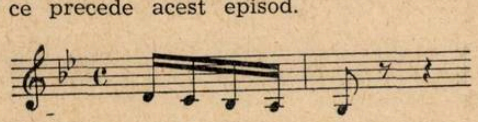
Solista intervine cu un nou motiv:



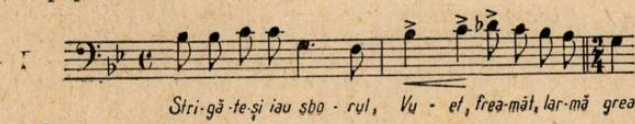
după care corul revine, susținut puternic de orchestră, încheind prima parte într-un crescendo de mare strălucire.

II. — *Revoluția dela 1848.*

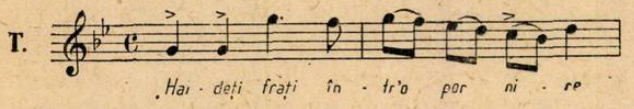
Orchestra intră cu următoarea figură melodică, redată viguros, chiar cu asprime, în perfectă concordanță, cum se va putea vedea, cu finalul monologului ce precede acest episod.



Această figură melodică revine dealungul întregii mișcări, exprimînd dîrzenia, hotărîrea revoluționară a poporului:

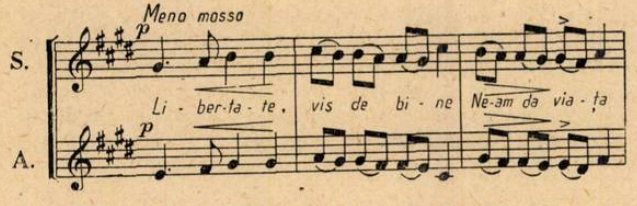


Acest cîntec se continuă cu melodia :



care, tot prin glasul bărbaților, exprimă îndemnul la luptă, „pentru viață, pentru pîine, pentru cei de mîine" și în care compozitorul a folosit intonații din cîntecele revoluționare dela 1848.

Aceeași hotărîre de luptă o exprimă și femeile.

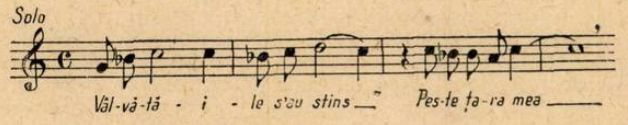


Partea a II-a este scrisă în formă de lied ca și prologul și partea I-a ; ea are două idei muzicale contrastante. In cadrul acestui cor feminin, orchestra are un mic interludiu în care cornul readuce tema Bucureștiului — temă care va reapare dealungul întregii compoziții.

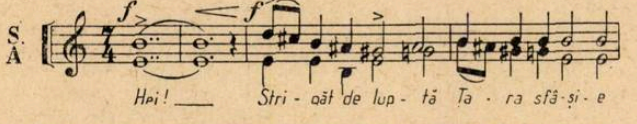
Apoi corul și orchestra reiau prima parte a mișcării, urmărind ca, printr-un crescendo și accelerando puternic, să evoce Revoluția.

III. — *Războiul neatîrnării (1877).*

Compozitorul redă aici aleanul poporului asuprit atît de turci cît și de monarhie și boierime, printr-o doină de jale pe care solista o cîntă după o mică introducere orchestrală, de atmosferă :



Corul intervine după aceea acompaniind cu gura închisă pe solistă. Apoi, deodată, irupe împreună cu orchestra într-un cîntec de joc optimist, deosebit de viguros :



Este chemarea poporului la luptă, alături de armatele ruse, împotriva robiei turcești.

Ritmica și intonațiile — unele dintre acestea orientale, turcești — sunt ale jocului dobrogean „geamparale", (în 7/4) care în curînd se transformă într-o horă în 6/4. Compozitorul a intenționat să exprime în chipul acesta procesul de eliberare a poporului și de deșteptare a conștiinței sale naționale.

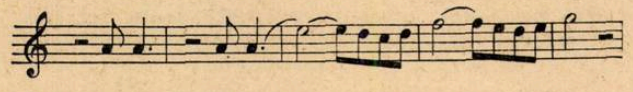
După un dialog între cor și orchestră, motivul Bucureștiului revine pe același ritm de horă sub forma unui cîntec de victorie. Dar eliberarea de sub jugul turcesc nu a însemnat și eliberarea de exploatare. Doina de jale din prima parte revine și încheie mișcarea.

IV. — *Grivița roșie (1933).*

In această parte sunt zugrăvite dramaticele evenimente dela Grivița din 1933, cînd greva ceferiștilor a fost înăbușită în sînge. Motivul Bucureștiului apare de data aceasta sumbru, grav, în minor, dat în pizzicato la violoncel, pe tremolo-ul viorilor.

Baritonul suprapune pe acest fundament orchestral un cîntec viguros de luptă, după care cornul aduce motivul războiului, expresie aici a creșterii tot mai agresive a fascismului (acest motiv al războiului îl vom regăsi de altfel și în partea următoare („Războiul 1940—44").

Ulterior apare la coarde, apoi la corn, citatul din binecunoscutul cîntec popular de revoltă „Mugur-Mugurel", amplificat printr-un desen ascendent care simbolizează nașterea și creșterea puterii Partidului :

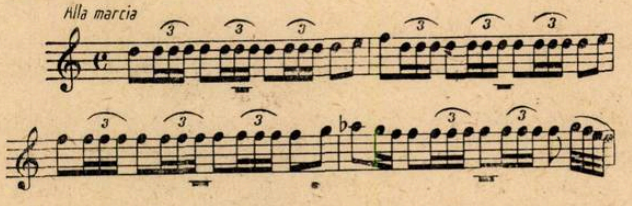


Mișcarea se încheie cu un cîntec puternic ritmat, cu caracter revoluționar.

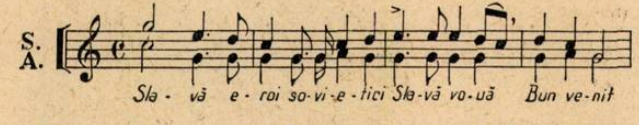
V. — *Războiul 1940—44.*

In această parte sunt evocați anii sumbri ai războiului cu tot cortegiul lor de suferințe. Și aici motivul „Mugur-Mugurel" se aude în pianissimo la clarinet, fagot, apoi la corn solo, ca din depărtare.

Aceste două elemente contradictorii — pe de o parte motivul suferințelor războiului, redate prin suspinele viorilor, pe de altă parte cîntecul „Mugur-Mugurel" ca o contramelodie redată la instrumentele de suflat — sunt tratate polifonic. „Mugur-Mugurel" crește necontenit, evocînd creșterea partidului în grelele condiții din timpul ilegalității. El izbucnește în fortissimo la corni, suprapus trompetelor cu surdină și tobelor mici ce redau un motiv ritmic de cavalcadă ; este tema Armatei a II-a Ucrainiană, ca un marș cătăcesc ce se aude mai întîi încet, dar insistent, apoi se întărește, crește necontenit, devenind dominantă :

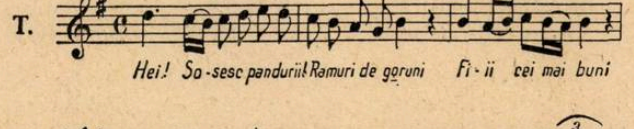


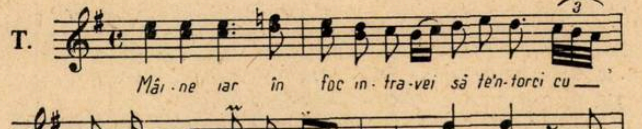
In punctul de culminație, care redă intrarea armatelor sovietice eliberatoare în București, corul intonează un imn de slavă eroilor sovietici :

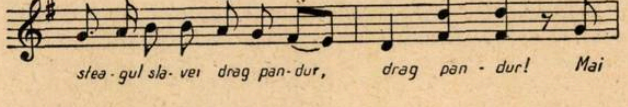


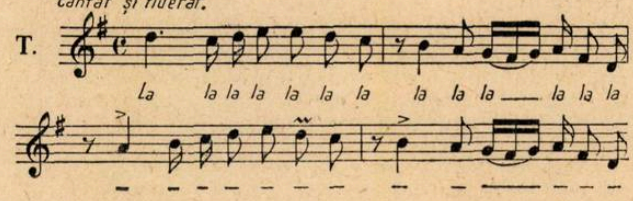
VI. — *Trecerea pandurilor* — reprezintă primirea entuziastă făcută de populația Bucureștiului Diviziei de Panduri „Tudor Vladimirescu", care trece împreună cu armatele sovietice spre front, pentru a lupta împotriva hitlerismului.

Corul bărbătesc expune un cîntec cu intonații ostășești ca :



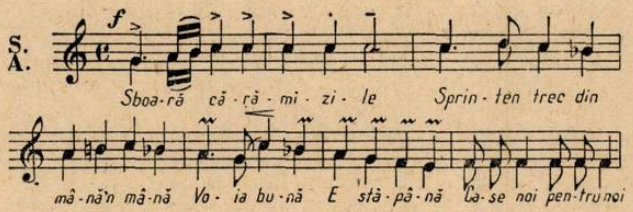






VII. — *„Stadionul 23 August 1953"* este fragmentul inspirat de munca depusă de tinerii brigadieri pentru ridicarea noului Bucureşti, de activitatea din preajma Festivalului pentru desăvîrşirea Stadionului „23 August".

La baza lui se află o temă scrisă în stilul unui cîntec suburban :



VIII. — *Bucureştiul viitorului* încheie „Cantata". Este viziunea viitorului luminos al Capitalei ţării, redată printr-o temă înrudită cu „motivul oraşului" (1) şi care capătă la cor, orchestră şi orgă o mare strălucire şi amploare.

★

Care este locul pe care îl ocupă „Cantata Bucureştiului" în creaţia compozitorului şi în muzica noastră ?

In „Cantata Bucureştiului" compozitorul a izbutit să realizeze pagini simfonice melodioase şi clare pe înţelesul celor mai largi mase ale ascultătorilor.

Pe acest drum al accesibilităţii, „Cantata" reprezintă un incontestabil pas înainte. Ea este o lucrare valoroasă prin conţinutul ei profund patriotic, ca şi prin caracterul ei revoluţionar şi mobilizator.

Dorinţa sinceră de a făuri o lucrare izbutită despre trecutul de luptă al poporului nostru, strădania de a evoca, în imagini muzicale vii, evenimentele istorice la care Capitala noastră a fost martoră în ultimul veac, cinstesc pe Alfred Mendelsohn ; compozitorul se dovedeşte odată mai mult un militant ce urmăreşte cu consecvenţă aplicarea în muzică a principiilor realismului socialist.

Lucrarea care, la concertele date la Ateneul R.P.R. de către orchestra simfonică şi corul Sfatului Popular al Capitalei sub conducerea talentatului şi destoinicului dirijor Mircea Basarab, s-a bucurat de un frumos succes, ridică unele probleme deosebit de acute ale creaţiei noastre muzicale, ca de pildă aceea a textelor.

La o cercetare mai atentă, textul recitatorului — deşi nu este legat direct de muzică şi deci are posibilităţi şi libertăţi mari de exprimare — invederează sărăcie, banalitate şi o îngrijorătoare lipsă de control a mijloacelor de expresie.

Iată cam ce fel de stihuri se întîlnesc în el :

„Strînşi în rînduri tot mai strînse".

(este vorba despre oamenii ce au pornit la luptă sub drapelul roşu), şi mai departe :

„Vreau ca mereu, mereu să pot cînta
„Inima ta ce bate, caldă, lîngă a mea", etc.

Ori, textele se cer mult mai îngrijit scrise, şlefuite cu sîrguinţă, înfăţişate într-o formă cu adevărat poetică.

Versificaţia este deasemenea slabă : *„In iureş tineretul să cînte va porni, / In cîntec muncitorul din fabrici va munci"*, etc.

Compozitorii sunt datori să refuze categoric asemenea texte.

Ideea introducerii unui recitator care să facă legătura între părţile „Cantatei" a fost îmbrăţişată şi de Berlioz, care a renunţat însă, mai tîrziu, la ea.

„Cantata" concentrează în trei sferturi de oră, un veac de istorie ; este un lucru deosebit de greu, dacă nu chiar primejdios, prin vastitatea sferei conţinutului îmbrăţişat.

In „Cantata Bucureştiului", recitatorul nu are rolul să explice muzica, ci să nareze evenimentele istorice ale epocii dintre două părţi ale „Cantatei", făcînd legătura între acestea şi pregătind atenţia ascultătorului pentru fragmentul muzical ce va fi executat.

Naraţiunea, deşi a avut pe alocuri un caracter declamatoric formal, a creeat şi anumite momente de emotivitate, continuate şi întregite de muzică, uneori, în chip firesc. De pildă, partea vorbită ce face trecerea către Revoluţia dela 1848 (exclamaţia : „E-a poporului şi a ta Revoluţia !") se leagă bine cu muzica viguroasă care urmează (exemplul 3).

Alteori însă, ca de exemplu în fragmentul „Războiul 1940—44", de îndată ce recitatorul a sfîrşit cuvîntul său înflăcărat despre soldaţii sovietici („Soldat sovietic tu ne dezrobeşti"... etc.) a intervenit o muzică gravă, evocatoare a anilor sumbri din vremea războiului.

Folosind declamaţia, compozitorul ar fi avut un bun prilej să creeze în cadrul „Cantatei" şi pagini simfonice mai dezvoltate, să adîncească mai mult conţinutul ei printr-o muzică programatică cu imagini concrete a căror înţelegere putea fi astfel mult uşurată.

Deasemenea „Cantata" ar fi cîştigat în varietate şi expresivitate, dacă s-ar fi creeat şi fragmente care să redea aspecte mai apropiate de inima omului din popor, de viaţa lui de zi cu zi.

Aceste lucruri lipsesc — de unde o monotonie a ansamblului celor opt părţi, oricît de active, de dinamice ar fi ele.

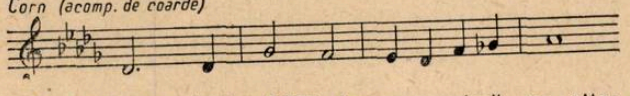
Privită în ansamblu, „Cantata" se desfăşoară mai tot timpul la o mare tensiune sonoră. Este adevărat, există şi momente de lirism, ca doina din „Războiul neatîrnării", ori momente grave ca cele din partea iniţială a fragmentului „Războiul 1940—44". Sunt elemente contrastante binevenite, care ocupă însă un volum mic în economia lucrării, dominată de elemente dinamice, de luptă, care la un moment dat pot sfîrşi prin a nu mai impresiona pe ascultător.

Tema principală a „Cantatei", să-i spunem conducătoare, este tema Oraşului (exemplul 1). Ea are un caracter robust, impunător, şi este folosită ca element de legătură între părţi. Se pune însă întrebarea : reuşeşte această temă să contribuie în măsura în care ar fi trebuit, la reliefarea conţinutului imaginilor multiple ale bătrînului oraş în dezvoltarea sa necontenită dealungul unui veac ? Diferitele forme sub care e prezentată reuşesc oare să întregească în chip fericit redarea aspectelor diverse ale vieţii poporului ce a înfruntat urgia vremurilor ?

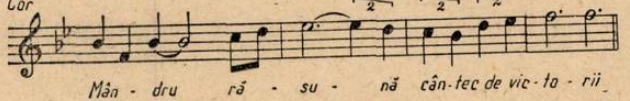
Iată care sunt formele în care se prezintă tema de bază a lucrării :

Prima versiune este aceea din exemplul 1.

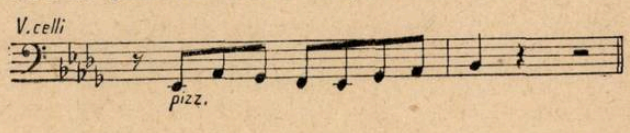
In partea a doua „Revoluţia dela 1848" tema apare astfel :



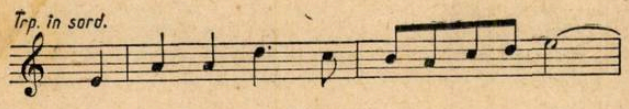
In partea a treia (1877) tema exprimă, pe ritm de horă, strigătul de victorie, triumful :



In partea a patra, pe tremolo-ul viorilor, violoncelii în pizzicatto evocă oraşul îndurerat :



In partea a cincea, „Războiul 1940—44", trompetele în surdină, pe pulsațiile înăbușite ale timpanelor, redau imaginea orașului întunecat de suferințe :



In ultima parte, tema revine ca în partea întîia cu o orchestrație amplificată, plină de strălucire.

In ciuda acestor diverse prezentări, socotim totuși — cunoscînd largile posibilități creatoare ale compozitorului — că tema Bucureștiului putea fi înfățișată în chip mult mai bogat, mai variat. Să ne gîndim în legătură cu aceasta, cît de variată apare de pildă, „Preumblarea" din Suita programatică „Tablouri dintr-o expoziție" de Mussorgski.

In „Cantata Bucureștiului" aflăm nu numai intonațiile muzicii populare, ci și pe acelea caracteristice epocii respective pe care o evocă, cîntece revoluționare, cîntece de muncă și de luptă.

In privința elementelor intonaționale cuprinse în unele imagini muzicale ale „Cantatei", nu credem totuși că acestea sunt în stare să trezească totdeauna în conștiința auditorului, așa cum arată muzicologul sovietic B. Iarustovski, o reprezentare veridică a fenomenului reflectat — condiție obligatorie pentru ca o imagine realistă să poată lua naștere. Așa bunăoară, tema reconstrucției cuprinde intonații pe care le găsim mai degrabă într-un cîntec lăutăresc decît în unul de reconstrucție (vezi ex. 15). Ori, maestrul Mendelsohn este în măsură să creeze imagini deosebit de pregnante pe bază de intonații fie ale unor cîntece populare tradiționale, fie ale unor cîntece de muncă, de luptă, contemporane.

Credem, în altă ordine de idei, că soliștilor li se puteau încredința roluri și mai importante, o participare mai activă în desfășurarea „Cantatei". Corului i-a fost acordat un loc preponderent în lucrare.

Participarea masivă a orchestrei contribuie în mare măsură la întărirea sonorității de ansamblu care apare însă, uneori, excesivă, cu deosebire în finalul mișcărilor

In această privință, compozitorul nu face economie. Orchestrația apare, îndeobște, densă, compactă. Ea s-ar cere deseori mai aerată.

Privind în mare „Cantata Bucureștiului", ne apare ca o lucrare îndeosebi evocatoare, o lucrare în care înfățișarea elementului istoric stînjenește expresivitatea și emotivitatea adîncă. Credem că, dacă în loc să fi tratat masa evenimentelor în bloc, compozitorul ar fi desprins, individualizîndu-le, tipuri cărora să le încredințeze roluri solistice, „Cantata" s-ar fi aflat mult mai aproape de inima ascultătorilor.

Dincolo însă de aceste lipsuri, „Cantata Bucureștiului" este o lucrare care nu numai în evoluția creatoare a compozitorului Mendelsohn dar și în creația muzicală romînească reprezintă o cucerire pe calea făuririi unei muzici simfonice de largă accesibilitate. Compozitorul a izbutit să realizeze o lucrare de mari proporții, a cărei idee de bază e lupta din trecut a poporului împotriva asupririi, o lucrare cu un puternic conținut patriotic, scrisă într-un limbaj clar, luminos. Alfred Mendelsohn dovedește pe de altă parte apropierea sa tot mai mare față de muzica populară, ceeace constituie, desigur, un succes în plus.

Reorganizarea Filarmonicii de Stat din Bucureşti

de DAN NEGREANU

In anii puterii populare, nivelul cultural al poporului nostru a crescut considerabil, datorită punerii la dispoziţia sa a tot felul de mijloace ce servesc la îmbogăţirea cunoştinţelor lui de cultură.

Infiinţarea a mii de noi şcoli, editarea celor mai importante opere ale literaturii noastre şi ale literaturii universale, tipărirea în milioane de exemplare a operelor clasicilor marxism-leninismului, înfiinţarea de teatre în Capitală ca şi în cele mai importante oraşe ale ţării, existenţa a patrusprezece orchestre simfonice, a numeroase coruri şi orchestre populare, creearea ansamblurilor de stat, dezvoltarea reţelei de cinematografe, atenţia specială acordată muzeelor şi expoziţiilor, construirea noului local al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., încurajarea ansamblurilor de amatori, contribuie puternic la ridicarea nivelului cultural al maselor de oameni ai muncii.

Instituţiile de artă, creatorii şi interpreţii, trebuie să corespundă cerinţelor din ce în ce mai mari ale poporului nostru, oferind maselor de spectatori producţii de cea mai bună calitate artistică.

Instituţiile de artă trebuie să răspundă nevoilor culturale ale poporului, să corespundă aşteptărilor şi dorinţelor sale.

Acesta este drumul Filarmonicii de Stat din Bucureşti, a cărei reorganizare recentă deschide perspectivele unei producţii muzicale complexe pusă în slujba maselor.

★

La 22 aprilie 1866, a avut loc la Bucureşti primul concert simfonic dat de orchestra formată şi condusă de Eduard Wachman, directorul Conservatorului.

Este foarte grăitor faptul că în timp ce parlamentul din acea vreme vota cu uşurinţă subvenţii importante trupelor de operă străine, acelaşi parlament nu găsea posibilităţi financiare pentru susţinerea unei orchestre romîneşti.

In 1906, Wachman se retrage din fruntea orchestrei, care trece la Ministerul Instrucţiunii Publice. La conducerea orchestrei vine Dimitrie Dinicu, care sporeşte, prin eforturi personale considerabile, numărul concertelor, la douăzeci pe stagiune. Unele dintre concerte dirijate de către maestrul George Enescu au constituit evenimente de seamă din ce în ce mai dese.

In 1920, în fruntea orchestrei trece maestrul George Georgescu, sub conducerea căruia orchestra se măreşte, calitatea concertelor îmbunătăţindu-se simţitor.

Numărul concertelor se dublează, repertoriul se îmbogăţeşte, încep să fie executate şi operele unor compozitori romîni ca acele ale lui Enescu, Golestan, Castaldi, Nona-Otescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Marţian Negrea, etc.

Se cîntă lucrările clasicilor ruşi: Glinka, Cealcovski, Mussorgski, Rimski-Korsakov, Glazunov, etc., ca şi unele lucrări ale compozitorilor sovietici, cum a fost executarea în 1937 a Simfoniei I-a de Şostacovici sub bagheta maestrului George Georgescu, a concertului de vioară al lui Prokofiev în cursul aceluiaşi an, etc.

Din repertoriul orchestrei nu lipsesc lucrările marilor compozitori ca: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Dvorak, Smetana, Szymanovski, ş. a.

Au loc festivaluri de muzică romînească, rusă, poloneză, etc.

Sub influenţa curentelor formaliste din apus, se introduc însă în repertoriul orchestrei simfonice şi o serie de lucrări lipsite de conţinut, decadente, pe gustul reprezentanţilor clasei stăpînitoare.

★

Eliberarea ţării noastre la 23 august 1944, a însemnat începutul unei noi etape în istoria orchestrei Filarmonicii.

Repertoriul orchestrei a căpătat o altă înfăţişare, s-au deschis larg porţile elementelor talentate din popor, s-au înmulţit numărul pieselor executate, s-a mărit numărul concertelor, s-a trecut la munca de educare a maselor.

Dacă înainte, lucrările romîneşti şi clasice ruse se cîntau numai sporadic iar lucrările sovietice şi mai rar, după 23 august 1944, aceste lucrări au început să se bucure de un loc important în programele Filarmonicii.

Numai în anul 1952, s-au executat dintr-un total de două sute douăzeci şi trei lucrări: şaptezeci şi trei piese romîneşti, cincizeci şi opt sovietice şi clasice ruse, douăzeci şi trei lucrări ale compozitorilor din ţările de democraţie populară şi şaizeci şi nouă de muzică clasică occidentală.

Dela cele treizeci-treizeci şi cinci concerte cîte dădea anual Filarmonica înainte de 23 august 1944, s-a trecut la peste optzeci concerte anual, introducîndu-se şi concertele educative.

La pupitrul Filarmonicii au apărut tineri dirijori talentaţi ca: Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Edgar Cosma, Dinu Niculescu, Mircea Popa şi alţii.

De asemeni, s-au remarcat în concertele cu Filarmonica, talente deosebite ca: Valentin Gheorghiu, Mîndru Katz, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Ştefan Gheorghiu, Vladimir Orlov şi alţii.

Afluenţa publicului la concertele simfonice este din ce în ce mai mare. Dacă în anul 1938, numărul spectatorilor nu a depăşit 15.000, în anul 1953, numărul spectatorilor la concertele simfonice a atins 70.000.

De asemeni, compoziţia socială a publicului a fost schimbată în foarte mare măsură. Astăzi, publicul la concertele simfonice este format din muncitori, funcţionari şi intelectuali.

In 1950, s-a creeat la Filarmonica un mic grup de solişti concertişti, cari, primind un salariu lunar din partea Statului, puteau să se dedice în linişte studiilor muzicale.

La finele aceluiaşi an, a fost creeat Corul Filarmonicii, format din o sută persoane, în vederea executării lucrărilor coral-simfonice şi pentru a da, în mod sporadic, concerte a cappela.

In anul 1952, micul grup de solişti, în număr de cinci, s-a mărit la treisprezece şi totodată, a fost creeat Quartetul vocal al Filarmonicii.

Dacă pînă în 1952, activitatea Filarmonicii se rezuma numai la concertele simfonice, începînd cu acest an, se trece şi la recitaluri şi concerte de muzică de cameră, producţie susţinută de artiştii Filarmonicii, ca şi de unii artişti dinafară, precum şi la concerte de cor a cappela.

In acelaşi timp, s-a trecut la o susţinută muncă de culturalizare a maselor prin concerte date în fabrici, în cămine culturale, la sate, în şcoli, muncă dusă de echipele artistice ale Filarmonicii. Astfel, în anul 1952, au fost date peste optzeci de asemenea spectacole.

In anul 1953, colectivul Filarmonicii a dat optzeci şi patru concerte simfonice, treizeci şi şase recitaluri şi concerte de muzică de cameră. A avut deasemenea patruzeci şi opt manifestări la casele de o-

dihnă din staţiunile balneo-climaterice şi cincizeci şi şase spectacole ale echipelor artistice în fabrici, întreprinderi, cămine culturale, etc.

Cu toate acestea, activitatea Filarmonicii nu mai putea corespunde nevoilor culturale ale poporului. Trebuia o nouă organizare a muncii, care să permită o producţie mult mai largă, multilaterală, capabilă să satisfacă cerinţele celor mai largi cercuri de iubitori ai muzicii.

Trebuia să se treacă la un nou plan de activitate, mult sporit faţă de planurile din anii trecuţi, creîndu-se şi condiţiile materiale necesare îndeplinirii acestui nou plan.

Trebuia ca Filarmonica de Stat din Bucureşti să devină o instituţie ideologică de prima mînă, care să servească activ revoluţiei culturale din ţara noastră.

De aceea s-a trecut la 1 octombrie 1953 la reorganizarea Filarmonicii din Bucureşti pornindu-se dela principiile arătate mai sus.

★

Hotărîrea Consiliului de Miniştri, care dispune reorganizarea Filarmonicii de Stat din Bucureşti, prevede următoarele formaţii ale Filarmonicii: orchestra simfonică, corul, orchestra populară „Barbu Lăutaru", (care a trecut dela Institutul de Folclor la Filarmonică), grupul de solişti (din care fac parte soliştii instrumentişti, vocali, soliştii populari, quartetul de coarde şi quartetul vocal) şi lectoratul literar-muzical.

Fiecare dintre aceste formaţii are o conducere proprie, care răspunde necondiţionat de toate problemele ce privesc formaţia respectivă şi, în primul rînd, de executarea planului de producţie şi de repertoriu.

In fruntea Filarmonicii, care are acum aspectul unui combinat muzical, se află directorul coordonator, maestrul George Georgescu, ajutat de un director adjunct, care coordonează şi controlează întreaga activitate a formaţiilor artistice.

Directorul coordonator are ca organ consultativ, pentru cele mai importante probleme ale producţiei artistice, Consiliul Artistic al Filarmonicii, compus din directorii artistici ai formaţiilor şi din unele personalităţi artistice ale Filarmonicii.

Consiliul artistic este chemat să-şi dea avizul asupra calităţii producţiei artistice, asupra nivelului interpretării şi al calităţii artiştilor-interpreţi.

Aci se dezbat cererile privind programarea artiştilor din afara instituţiei, problemele de repertoriu şi se fac audiţii.

Numeroasele şi importantele sarcini ce revin Consiliului artistic, ca organ ce ajută conducerii instituţiei, fac ca acest for artistic al Filarmonicii să aibă o mare răspundere atît colectivă cît şi a fiecărui membru din Consiliu, cu privire la dezvoltarea şi progresul formaţiilor ca şi al interpreţilor.

Orchestra simfonică are planul ei propriu de producţie care, faţă de planurile din anii trecuţi, este sporit.

O grijă cu totul specială se va acorda repertoriului orchestrei simfonice, care va trebui îmbogăţit cu prime audiţii româneşti, sovietice, ca şi cu lucrări ale clasicilor universali. Orchestra simfonică va trebui să adauge la repertoriul ei, cele mai bune lucrări ale compozitorilor din ţările de democraţie populară, lucrări cari fac parte azi într-o proporţie mult prea mică din programele Filarmonicii.

De mulţi ani, orchestra simfonică nu s-a deplasat în provincie, cu excepţia a două concerte date la Cluj în anul 1953. In anul 1954, orchestra simfonică va trebui să facă un turneu în cele mai importante centre ale ţării, unde să dea cel puţin douăzeci concerte.

In acest turneu, orchestra va fi condusă de dirijorii George Georgescu şi Constantin Silvestri. Alături de ea vor concerta cei mai talentaţi solişti ai Filarmonicii.

O grijă specială se va acorda calităţii producţiei orchestrei simfonice. Colectivul orchestrei va trebui să se preocupe de analizarea atitudinii membrilor săi faţă de muncă, a disciplinei (care lasă uneori de dorit), precum şi a interesului pentru reuşita concertelor.

In această privinţă, direcţia Filarmonicii, care nu a ştiut să găsească întotdeauna cele mai bune mijloace pentru realizarea sarcinilor ce-i stau în faţă, are datoria să urmărească cu perseverenţă şi într-un ascuţit spirit critic şi autocritic, munca de ridicare necontenită a nivelului artistic al producţiei, a măestriei interpretative, ca şi justa alcătuire a programelor.

Direcţia Filarmonicii, ca şi conducerea orchestrei, vor urmări îndeaproape realizarea unui acordaj perfect şi a dobîndirii unei înalte tehnici de orchestră. In acest scop se vor introduce repetiţii suplimentare, pe grupe de instrumente, care vor avea loc periodic sub supravegherea unui dirijor şi a concert-maestrului.

Colectivul coral, sub conducerea dirijorilor săi, D. D. Botez, Ştefan Mureşanu, Vasile Pîntea, a contribuit la multe din succesele artistice ale Filarmonicii. Dacă activitatea corului, în lucrările coral-simfonice, alături de orchestra simfonică este meritorie, nu acelaşi lucru se poate spune despre activitatea sa a cappela.

Este adevărat că aceasta nu se datoreşte decît în mică măsură conducerii corului. Concepţia care a stat la baza creerii acestui cor privea existenţa sa numai ca un ajutor pentru orchestră, ca un organism-anexă, care nu trebuie să aibă o activitate proprie, un plan propriu de producţie.

Prin reorganizarea înfăptuită acum, corul devine o formaţie, cu un plan propriu de producţie a cappela, care, în afara concertelor sale, va colabora cu orchestra simfonică la executarea lucrărilor coral-simfonice prevăzute în repertoriu. El va da concerte în fabrici, uzine, cămine culturale, şcoli, pe scenele sălilor de concerte, etc. De asemeni, în cursul anului 1954, va face un turneu în cîteva regiuni ale ţării, va vizita centre muncitoreşti şi gospodării agricole colective, unde va face cunoscută arta sa corală.

Repertoriul corului va trebui mult lărgit, mai ales cu lucrări româneşti actuale, ca şi cu lucrări ale compozitorilor înaintaţi clasici şi contemporani, lucrări ce sunt executate în număr insuficient de corul nostru.

Poporul nostru iubeşte arta corală şi doreşte să audă lucrările corale de bună calitate executate la un înalt nivel artistic. Indeplinirea acestei dorinţe trebuie să devină o sarcină de cinste a Corului Filarmonicii.

Orchestra populară „Barbu Lăutaru" funcţionează ca formaţie artistică, dela începutul anului 1949, pe lîngă Institutul de Folclor, iar dela 1 noembrie 1953 pe lîngă Filarmonică.

In cîţiva ani de existenţă, orchestra „Barbu Lăutaru" a înregistrat o serie de succese ce trebuiesc subliniate şi şi-a format un repertoriu de circa două-sute lucrări din diverse regiuni ale ţării.

Direcţia Filarmonicii consideră însă repertoriul existent cu totul insuficient, avînd observaţiuni serioase de făcut şi asupra alegerii unora dintre lucrări, pe care le consideră neinteresante şi nereprezentative. Tot în legătură cu repertoriul, trebuie spus că multe din cîntecele populare pe cari le execută orchestra „Barbu Lăutaru", suferă din pricina faptului că prelucrarea respectivă are lipsuri de ordin artistic. Deasemeni, în repertoriul actual al orchestrei, nu sunt reprezentate toate regiunile ţării. Imbogăţirea continuă a repertoriului orchestrei cu lucrări reprezentative pentru elementele noi apărute în folclor în ultimii ani, trebuie să preocupe în permanenţă conducerea orchestrei. Orchestra nu a avut pînă în prezent un plan propriu de producţie, nu dădea concerte în faţa publicului decît arareori — conducerea orchestrei mulţumindu-se a o programa numai cu prilejul festivităţilor sau, sub formă de taraf, cînd o împărţea în mici grupuri. Ea era un auxiliar al Institutului de Folclor, servind mai ales la experimentări în interesul cercetărilor folclorice.

Lipsa unui plan de producţie, lipsa concertelor

periodice în faţa publicului, nu puteau să ducă la creşterea nivelului artistic al orchestrei populare.

Dealtfel, nici critica muzicală şi nici revistele de specialitate nu s-au ocupat de problemele orchestrei populare. Există numeroase probleme de folclor a căror dezbatere ar putea să fie de un real folos producţiei orchestrelor populare.

Odată cu trecerea la Filarmonică, orchestra „Barbu Lăutaru" va avea un plan propriu de producţie, va da concerte publice după un plan bine stabilit, atît în sala Ateneului, cît şi în alte săli de concert.

Orchestra populară are ca sarcină principală îmbogăţirea repertoriului cu cel puţin o sută piese noi în anul 1954, realizarea acestei sarcini depinzînd în mare măsură de colaborarea cu Institutul de Folclor. Orchestra populară va face în anul 1954 un turneu în diverse regiuni ale ţării, unde va da cel puţin 30 concerte. Direcţia Filarmonicii se va preocupa şi va acorda toată atenţia creşterii continue a nivelului artistic al orchestrei „Barbu Lăutaru".

Recitalurile şi spectacolele de muzică de cameră, organizate de Filarmonică, începînd din toamna anului 1952 şi continuate cu regularitate în 1953, au prilejuit o serie de succese, atît ale unor compozitori cît şi ale unor interpreţi a căror valoare artistică a putut fi pusă în lumină. Aceste spectacole au avut darul să atragă o parte a publicului iubitor de muzică, spre genul muzicii de cameră.

Multe dintre recitalurile şi concertele de muzică de cameră au fost urmărite de un număr prea mic de ascultători. Este neîndoios că explicaţii pot fi multe la număr, dar în ceeace ne priveşte, reţinem ca valabile următoarele: în primul rînd, lipsa unei serioase organizări şi a popularizării prin diverse mijloace a acestui gen de spectacole; în al doilea rînd, modul defectuos cum s-au alcătuit adeseori programele. La acestea trebuie adăugat, pentru respectul adevărului, şi nivelul artistic necorespunzător, la care s-au prezentat unii dintre interpreţi.

Cauza principală a tuturor acestor lipsuri rezidă într-o anumită uşurinţă a conducerii Filarmonicii, care s-a ocupat într-o măsură insuficientă de acest sector important al producţiei artistice.

Odată cu reorganizarea Filarmonicii, se va trece la o muncă organizată în domeniul recitalurilor şi al spectacolelor de muzică de cameră, care vor căpăta şi un loc mult mai important în planul general de producţie.

Astfel, pe viitor, vor fi două spectacole pe săptămînă în loc de unul (miercurea şi vinerea seara de regulă), se va rezerva un spaţiu mai mare muzicii vocale, vor fi invitaţi să concerteze un număr mai mare de artişti din afara instituţiei.

Nu vom putea însă atinge decît în mică măsură obiectivele ce le urmărim, în legătură cu muzica de cameră, dacă compozitorii noştri nu ne vor veni în ajutor şi nu vor scrie pentru acest gen de muzică mai multe lucrări de o valoare artistică corespunzătoare.

Compozitorii trebuie să sprijine prin opere de bună calitate producţia Filarmonicii, iar artiştii Filarmonicii vor interpreta cu toată dragostea şi de acum înainte creaţia romînească.

Quartetul vocal al Filarmonicii, care, prin concertele sale, şi-a cîştigat o anumită autoritate artistică în public, va avea în viitor o producţie mult sporită faţă de trecut şi un repertoriu mult mai variat.

Quartetul de coarde a luat fiinţă în luna decembrie 1953, fiind alcătuit din artişti eliberaţi de orice alte sarcini. Repertoriul său va trebui să înfăţişeze tot ce este mai reprezentativ pentru genul respectiv.

Pentru a satisface cererile tot mai numeroase ale oamenilor muncii, atît în Capitală cît şi în provincie, Filarmonica va alcătui cîteva brigăzi mixte de artişti, care vor da spectacole săptămînale în fabrici, uzine, cămine culturale, diverse alte scene din Capitală, staţiuni balneo-climaterice precum şi în anumite centre importante din ţară.

Repertoriul acestor echipe artistice va fi cît se poate de variat, în scopul de a satisface într-o măsură cît mai largă cerinţele publicului nostru nou. Se vor cînta arii de operă, operetă, piese de concert, muzică populară, vocală şi instrumentală. Echipele, datorită programului variat pe care-l vor prezenta şi uşurinţei deplasării lor, vor umple un gol important ce dăinuie încă, în ceeace priveşte spectacolele organizate pe locul de producţie sau în imediata lui apropiere. Brigăzile mixte vor avea un rol educativ de prima mînă şi cu siguranţă că roadele nu vor întîrzia să apară.

Un sector nou creeat în Filarmonică, este lectoratul literar-muzical, care va fi un sector cu o mare răspundere în ceeace priveşte îndrumarea ideologică.

Lectoratul literar-muzical va alcătui, pe baza unei munci ştiinţifice de colectiv, conferinţele ce vor preceda toate concertele Filarmonicii, precum şi programele de sală. Acelaşi organ va fi de un preţios ajutor secretariatului artistic în studierea problemelor de repertoriu şi de creaţie. O sarcină deosebit de importantă ce va reveni tot lectoratului, va fi aceea a organizării concertelor-lecţii ce vor avea loc bilunar şi care vor urmări formarea unui public nou pentru diferitele concerte ale Filarmonicii. Concertele-lecţii vor avea loc pe baza unui plan şi vor cuprinde o serie de conferinţe urmate de exemplificări privind diverse probleme de iniţiere muzicală.

Intreaga această producţie complexă a Filarmonicii se va desfăşura după cum am arătat şi mai sus, pe diverse scene de concert, dar mai ales pe scena Ateneului R.P.R., care, prin aceeaşi Hotărîre a Consiliului de Miniştri, a fost trecută în folosinţa Filarmonicii din Bucureşti, ceeace demonstrează odată mai mult atenţia specială acordată instituţiei de către Partidul şi Guvernul nostru.

Este limpede că Filarmonica de Stat din Bucureşti nu-şi va putea realiza din plin rolul educativ ce i s-a rezervat în opera de culturalizare a maselor, nu va putea justifica eforturile depuse de Statul nostru pentru a-i asigura toate condiţiile materiale de desfăşurare a producţiei sale, fără sprijinul şi colaborarea activă a compozitorilor noştri, a criticii noastre muzicale, a artiştilor-interpreţi.

Compozitorii trebuie să creeze o muzică bogată în conţinut, izvorîtă din frămîntările şi năzuinţele maselor, o muzică legată de popor, care să fie îmbold de luptă pentru construirea unei vieţi mai bune, pentru construirea socialismului în patria noastră. Muzica lor trebuie să oglindească crezul de veacuri al poporului exploatat şi asuprit, lupta strămoşilor împotriva asupritorilor dinăuntru şi dinafară, precum şi bucuria victoriei poporului, care şi-a cîştigat libertatea. Cu ajutorul măestriei lor artistice, creatorii trebuie să înfăţişeze voinţa de pace a poporului nostru şi hotărîrea sa fermă de a se opune oricărui duşman.

Criticii muzicali trebuie să urmărească producţia artistică a Filarmonicii, să scrie despre ea, să dezvăluie de pe o poziţie principială, lipsurile ce le observă. Adeseori s-a întîmplat ca o producţie mediocră să fie lăudată de unii din criticii noştri, cari porneau dela premiza că nu trebuie să-şi facă „duşmani" printre artişti sau că critica se face „după rang".

O asemenea poziţie care, din păcate, încă se mai întîlneşte, nu foloseşte muzicii, nu foloseşte creatorilor şi interpreţilor, nu foloseşte progresului ci stagnării, nu stimulează ci duce la lîncezire şi regres şi ca atare trebuieşte combătută şi stîrpită. Interpretînd lucrările muzicale în mod realist, redînd adevăratul conţinut al pieselor executate, artiştii Filarmonicii trebuie ca, prin mijloacele artei lor, să fie factori activi de educaţie, să mobilizeze masele în opera de transformare socialistă a ţării.

Colectivul artistic al Filarmonicii trebuie să arate că merită preţuirea arătată de Partid şi Guvern, că el constituie o verigă importantă a revoluţiei culturale din patria noastră.

Theodor Rogalski

Theodor Rogalski, maestru emerit al artei din R.P.R., unul dintre fruntaşii vieţii noastre muzicale, a decedat la 2 februarie a. c., după o îndelungată şi grea suferinţă.

Născut în 1901 la Bucureşti, Th. Rogalski a studiat muzica la Conservatorul din Capitală, cu Alfons Castaldi şi Dimitrie Cuclin, după care s-a specializat în străinătate. El a urmat compoziţia şi dirijatul la Schola Cantorum, unde a fost elevul lui Vincent d'Indy. Orchestraţia a studiat-o cu Maurice Ravel.

In activitatea sa muzicală de debut se înscrie acea de co-repetitor la Opera Romînă. Calităţile sale deosebite l-au promovat însă repede şi în 1929 Th. Rogalski a pregătit opera „Bastien şi Bastienne" de Mozart, pe care a condus-o cu mult succes.

Rogalski a trecut apoi, în 1932, la Societatea de Radiodifuziune, unde a depus o stăruitoare muncă artistică pentru închegarea celei dintîi orchestre simfonice radio.

In ultimii ani a desfăşurat o rodnică activitate în calitate de dirijor permanent al Orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat din Bucureşti.

A fost dirijorul căruia o bună parte a compozitorilor noştri îi datoresc prezentarea în primă audiţie a operelor lor în concertele simfonice.

Theodor Rogalski a desfăşurat după 23 august 1944, o intensă muncă de popularizare a muzicii sovietice, prezentînd în primă audiţie o seamă de lucrări, ca de pildă Cantata „Alexandr Nevski" de Prokofiev, Simfonia a 27-a de Miascovski, Simfonia a II-a de Bunin, Balada pentru pian şi orchestră de Babadjanian, Suita a II-a de Cembergi, etc.

Munca sa de pregătire a lucrărilor în orchestră era deosebit de instructivă pentru oricine. Theodor Rogalski avea un auz perfect; el sezisa orice greşeală în timpul execuţiei, iar corectările pe care le făcea, adesea cu un fin humor, erau primite cu dragoste de către muzicieni.

La pupitru, Th. Rogalski era de o austeră eleganţă, de o sobrietate desăvîrşită. El nu a urmărit niciodată gestul decorativ şi de suprafaţă, ci numai tălmăcirea cît mai justă, cu respectarea neştirbită a textului muzical, a conţinutului operei de artă.

Theodor Rogalski a dirijat în repetate rînduri orchestrele simfonice din provincie, contribuind simţitor la ridicarea nivelului lor artistic.

El a avut probitatea artistică în cel mai înalt grad, făcîndu-şi un scrupul din a dirija doar acele lucrări pe care socotea că le posedă în profunzime.

Pianist deosebit de talentat, Theodor Rogalski excela în acompanierea cîntăreţilor de lieduri.

Este nepreţuită contribuţia pe care Theodor Rogalski a avut-o la desăvîrşirea şi orchestrarea lucrărilor unor compozitori mai tineri; a fost o muncă artistică deosebit de importantă care a îmbogăţit calitatea creaţiei romîneşti şi, de care, în modestia sa, el nu a făcut caz niciodată. Măestria cu care orchestra un text muzical şi-a aflat întotdeauna o unanimă apreciere şi cel dintîi care i-a recunoscut-o a fost George Enescu.

Îi datorăm orchestrarea deosebit de meşteşugită a unor piese simfonice ca: „Altarul Monastirii Putna" de Ciprian Porumbescu, „Bagatela" de Scărlătescu, „Carnavalul" şi un ciclu de lieduri de Schumann, Valsuri de Brahms, lieduri de Rahmaninov, precum şi numeroase cîntece romîneşti şi străine.

Compozitor, Theodor Rogalski s-a simţit încă dela începutul activităţii sale atras de muzica poporului, de baladele, cîntecele şi jocurile acestuia. Baladele sale „Toma Alimoş", „Iancu Jianu" şi „Mihu Copilul", Două dansuri pentru orchestră de suflători, pian şi baterie, Trei dansuri romîneşti pentru orchestră mare, schiţele simfonice „Inmormîntare la Pătrunjel" şi „Paparudele", sunt toate pătrunse de suflul muzicii populare, scrise cu o paletă orchestrală deoosebit de colorată.

In muzica de cameră, compozitorul a lăsat o seamă de lucrări valoroase. Este reprezentativ pentru acest domeniu al creaţiei sale Quartetul de coarde, care a fost distins cu Premiul Enescu. Theodor Rogalski a compus deasemenea muzică pentru filme, precum şi lieduri.

Profesor de orchestraţie la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, el a ridicat o seamă de cadre tinere. Preluînd cuceririle marilor maeştri ai orchestraţiei, Theodor Rogalski şi-a format propria sa concepţie pe care o exprima la cursul său cu multă competenţă dînd, în acelaşi timp, dovada unor desăvîrşite însuşiri de pedagog — de unde calda simpatie de care se bucura în rîndurile studenţilor.

Theodor Rogalski are meritul, între altele, de a fi organizat orchestra simfonică a M.A.I., precum şi aceea a Sfatului Popular al Capitalei, al cărei conducător artistic era.

Prin dispariţia lui Theodor Rogalski, muzica romînească încearcă una dintre cele mai grele pierderi.

Despre materialul didactic instrumental pentru instruirea muzicală a maselor

de LIA BUSUIOCEANU
profesoară la Şcoala Populară de Artă
din Oraşul Stalin

In condiţiile de astăzi ale dezvoltării culturii în patria noastră, răspîndirea învăţămîntului muzical în marile mase ridică numeroase probleme.

Un prim pas pozitiv a fost făcut prin creearea şcolilor populare de artă, al căror număr va trebui să crească neîncetat pentru a putea răspunde dorinţei tot mai mari de ridicare a nivelului cultural manifestată de oamenii muncii.

O deosebită atenţie trebuie dată însă cunoştinţelor pe care elevii le dobîndesc în aceste şcoli, al căror scop nu este de a forma profesionişti, ci amatori bine instruiţi şi bine îndrumaţi. Atingerea acestui scop depinde în primul rînd de justa orientare a cadrelor didactice — pentru a căror pregătire nu s-a făcut mai nimic — şi în al doilea rînd, de materialul didactic pus la dispoziţia elevilor. Această problemă, care prezintă o mare importanţă pentru Şcolile Populare de Artă, n-a fost dezbătută nici ea suficient pînă acum. Puţinele lucrări muzicale scrise pentru elevi, se adresează prin factura lor mai pretenţioasă exclusiv Şcolilor Medii Tehnice de Muzică, unde educarea elevilor se face pe alte baze decît în Şcolile Populare de Artă.

Pe de altă parte, e de dorit ca Şcolile Populare de Artă să nu fie silite să recurgă la materialul didactic prăfuit şi antipedagogic al vechilor conservatoare, material construit după şabloane stereotipe şi care în genere nu urmăreşte decît dezvoltarea mecanică a tehnicii elevilor, pervertindu-le gustul artistic prin banalitatea melodiilor lipsite de conţinut.

Problema materialului didactic instrumental este soluţionată în parte prin folosirea materialului sovietic, care atît calitativ cît şi cantitativ dovedeşte marea însemnătate ce i se acordă în pedagogia muzicală sovietică. Deasemenea se pot utiliza o serie de lucrări didactice din literatura muzicală mai veche. Este însă inadmisibil ca învăţămîntul să nu fie legat de creaţia muzicală a poporului nostru. Educarea maselor trebuie făcută în spiritul unei cît mai strînse legături cu muzica noastră populară. Numai astfel se va putea pune definitiv capăt influenţelor cosmopolite ce au denaturat în trecut diferite aspecte din viaţa noastră muzicală.

Problemele legate de învăţămîntul nostru muzical de mase trebuie să preocupe într-o mare măsură pe toţi muzicienii noştri. Compozitorii şi pedagogii trebuie să-şi unească puterile pentru a pune cît mai curînd la îndemîna elevilor amatori un bogat material de muzică instrumentală cu caracter naţional, accesibil gradului de cunoştinţe al acestora.

Din activitatea de pînă acum a compozitorilor noştri se desprinde parcă un oarecare dispreţ pentru acest gen de creaţie, socotit poate prea simplu. Ei gîndesc probabil că a scrie muzică cu scop didactic e treaba pedagogilor. Aşa era de fapt în trecut, dar astăzi compozitorii sovietici au dovedit cît de preţioasă este colaborarea lor pentru dezvoltarea învăţămîntului muzical. Bogata lor creaţie în acest domeniu poate fi cercetată cu folos de compozitorii noştri, care-şi vor da astfel seama că nu e uşor să scrii muzică bună pentru începători. Autorul nu trebuie să piardă din vedere problemele de ordin tehnic pe care vrea să le trateze, dar în acelaşi timp trebuie să caute a da pieselor un aspect cît mai atrăgător, creînd astfel adevărate opere artistice.

In ce constă caracterul atît de atrăgător — şi pentru elev şi pentru pedagog — al materialului muzical sovietic ?

In primul rînd, în faptul că cele mai multe piese au un conţinut indicat prin titluri sugestive. Aceste titluri trezesc din primul moment interesul elevului, îi fixează atenţia, îi stimulează dorinţa de a învăţa. Apoi, piesele au calităţi melodice deosebite; melodii simple, expresive, de cele mai multe ori cu intonaţii populare. Disonanţele prea marcate, armoniile şi ritmurile complicate sunt evitate chiar de autori care le folosesc cu atîta măestrie în alte compoziţii. Aspectul general, simplu, luminos, e uşor accesibil şi ochiului şi mîinii.

Conţinutul indicat de titlu şi exprimat cu multă măestrie în sunete, determină dela început preocuparea elevului de a interpreta expresiv ceeace cîntă, ajutîndu-l să învingă cu mai multă tragere de inimă dificultăţile tehnice. Piesele sunt scurte — 1-2 pagini — de formă simplă (majoritatea au forma A—B—A), cu conţinut foarte variat şi o judicioasă gradare a dificultăţilor. Cele pentru pian evită riguros acompaniamentele stereotipe în figuri, folosind o polifonie simplă. Pasajele de agilitate sunt ingenios repartizate ambelor mîini, ornamentele sunt puţin folosite. Numeroase sunt piesele de ansamblu, pentru pian la patru mîini, pentru două piane, pentru diferite combinaţii instrumentale.

In general, toate piesele instrumentale scrise de compozitorii sovietici pentru tineret, denotă din partea autorilor o profundă cunoaştere a posibilităţilor muzicale şi a psihologiei elevilor. Se vede bine că preocuparea lor nu este de a-şi arăta bogăţia cunoştinţelor personale, ci de a contribui la dezvoltarea interesului pentru muzică al elevilor, de a-i ajuta să pătrundă cît mai adînc această artă.

Urmînd pilda compozitorilor sovietici, compozitorii noştri au datoria de a răspunde cît mai curînd aşteptării elevilor amatori, creînd anume pentru ei cît mai multe piese instrumentale.

Ar fi bine ca această nouă activitate a lor să se desfăşoare în strînsă legătură cu cadrele didactice din învăţămîntul muzical, care să-i ajute cu experienţa lor pedagogică şi să le comunice rezultatele obţinute cu acest material, semnalîndu-le eventualele lipsuri.

Dacă piesele lor vor ajunge să aibă calităţile pe care le-am menţionat mai sus, nu încape îndoială că interesul pentru cultura muzicală va spori simţitor în marile mase. După cum orice elev învaţă mai uşor să scrie şi să citească în limba lui maternă, tot aşa va învăţa mai uşor să cînte la vreun instrument dacă melodiile îi vor fi familiare.

Osteneala compozitorilor noştri de a creea un repertoriu în acest scop, va fi din belşug răsplătită prin dragostea şi popularitatea de care se vor bucura din partea numeroşilor amatori de cultură muzicală.

Dansul „Someşana"

de DARIU POP

„Someşana" este un dans străvechi, cunoscut numai prin părţile superioare ale Someşului Mare şi ale afluenţilor lui. Mai spre interiorul Ardealului, acest dans primeşte denumirea de „Ardeleana", fiind însă diferit de „Someşana" în privinţa ritmicei. Cred însă că şi „Ardeleana" s-a dansat pe vremuri exact ca şi „Someşana", dar sub influenţa popoarelor conlocuitoare din interiorul Ardealului, dansul originar a cedat şi în cursul vremii s-a diferenţiat, scindîndu-se în două : astfel unul a rămas originalul, numit „Someşana", iar celălalt a devenit „Ardeleana".

Este de obşte cunoscut că arhaismele limbii noastre se păstrează mai ales prin regiunile mai greu accesibile, la fel ca şi portul, arta decorativă, obiceiurile, etc. Şi cu dansurile noastre se petrece acelaşi fenomen. Putem deci să afirmăm fără teama de a greşi, că „Someşana" este un dans străvechi, păstrat încă prin versantele vestice ale Munţilor Rodnei.

Că cele două dansuri au aceeaşi origine se poate constata prin faptul că melodiile lor sunt identice, numai ritmul lor nu este acelaşi.

„Ardeleana" este un dans al cărui ritm este segmentat în măsuri de 2/4. Ritmul „Someşenei" însă nu este segmentat precis în măsuri definite exact. Unii compozitori scriu „Someşana" în 2/4, iar alţii în 3/4. Din nesiguranţa şi oscilaţiile acestor feluri de notări putem să deducem că chestiunea metrării „Someşenei" nu este o chestiune simplă.

Inainte de a trece la analiza metrică a „Someşenei" voi încerca mai întîi descrierea coregrafică a acestui dans pentru o înţelegere cît mai deplină.

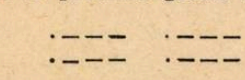
In localurile de dans din regiunea Rodnei, în pauzele dintre dansuri, tineretul este grupat astfel : fetele cu mamele lor ocupă spaţiul dinaintea unui perete lateral, feciorii sunt grupaţi dealungul peretelui din faţa fetelor, iar lăutarii în fund, astfel că mijlocul localului rămîne liber. Cînd încep primele acorduri ale „Someşenei", feciorul care începe dansul, iese din grup şi începe un fel de plimbare de-a-lungul liniei spectatorilor. [1]) Plimbarea aceasta se face într-un ritm lent, fără întoarcerea corpului, cîţiva paşi înainte, o mică oprire şi alţi cîţiva paşi reţinuţi şi tărăgănaţi înapoi. Repetîndu-se această mişcare de du-te-vino la fiecare rînd melodic, dansatorul înaintează în cursul plimbării circa un pas, drept rezultatul paşilor reţinuţi pe care i-a făcut înapoi. Feciorul care a început dansul este urmat îndată de al doilea, al treilea şi de alţii care, toţi, păstrează mişcarea dictată de ritmul special al muzicii, astfel că şirul format, mişcînd încet înainte şi înapoi, avansează încet, ca şi cum tinerii încolonaţi ar trece în revistă fetele, spre a-şi alege fiecare perechea. Chemarea fetei la dans este imperceptibilă. Ea se desface de braţul mamei şi intră în dans alături de feciorul care a invitat-o, care o ia de mînă, el fiind în stînga fetei. Coloana astfel completată, freamătă într-un du-te-vino neîncetat, astfel că întregul local pare că se leagănă împreună cu coloana dansatoare după melodia şi în ritmul minunat al acestui dans.

In cursul dansului încep chiuiturile — uneori adevărate epigrame improvizate — care stîrnesc veselia generală — alteori mărturii de dragoste strigate în lumea mare :

Eu te joc pe tine, lele,
Să fi nora mamei mele !...

Strigăturile sunt nelipsite din acest dans. „Someşana" nici nu se poate închipui fără strigături.

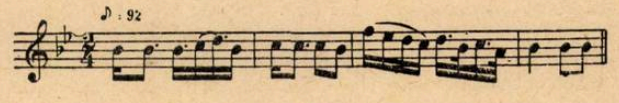
Raportul dintre silabele scurte şi cele alungite din chiuituri se prezintă grafic astfel :



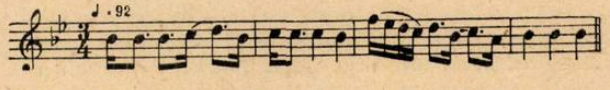
Dansul durează pînă cînd cel care îl conduce face semn muzicanţilor să atace „Invîrtita".

După cum am arătat, unii compozitori au scris „Someşenele" în măsura de 2/4, alţii în 3/4. Iată o „Someşană", aceeaşi, scrisă în cele două feluri de măsuri :

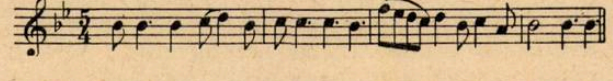
(2/4)



(3/4)



Exemplul prim este cu totul necorespunzător, măsura de 2/4 potrivindu-se mai mult „Ardelenei", dar şi aceasta cu oarecare rezerve, întrucît chiar şi „Ardeleana" prezintă note alungite, reminiscenţe din „Someşana" originală. Exemplul al doilea este ceva mai apropiat de măsura care s-ar potrivi „Someşenei", dar şi aceasta este departe de realitate. Faptul că pînă în prezent „Someşenele" au fost scrise cu o astfel de semeiografie, ne-ar îndreptăţi să credem că soluţia ar fi să se combine cele două feluri de măsuri, instituind noua măsură de 5/4. Adică, 2/4 + 3/4 = 5/4. Iată şi această soluţie aplicată la „Someşana" :



Nici această soluţie nu poate fi valabilă, fiindcă o „Someşană" astfel scrisă este denaturată.

★

Spre a putea pătrunde cît mai adînc „misterul" acestui dans, am plecat la oficiul telegrafic, unde mi s-a pus la dispoziţie un aparat Morse, la care mi-am telegrafiat mai multe „Someşene". Aici notez că eu sunt născut în creierii Munţilor Rodnei şi că le execut la vioară sau la pian, întocmai cum sunt executate de muzicanţii din partea locului.

Eram nerăbdător să ajung acasă cît mai repede ca să descifrez banda telegrafică pe care aveam imprimate dansurile, notă cu notă. Eram sigur acum că le voi putea compartimenta în măsura justă. Nu mă

[1]) Pentru aceasta „Someşana" mai are şi numele „De-a-lungul".

îndoiam de rezultatul pozitiv, fiindcă telegraful îmi servea drept aparatul de înregistrare, care nu poate greşi.

Dar ce deziluzie!

Aparatul, de fapt, a înregistrat exact ceeace eu băteam la manipulator, dar aparatul mi-a arătat în acelaşi timp imperfecţiunea cu care am executat eu „Someşenele" pe care le imprimasem. Aproape nicio unitate melodică identică nu era egală. Cînd băteam la manipulator, mi-a venit ideea să bat una şi aceeaşi „Someşană" de două ori. Comparînd cele două benzi, am constatat că nu erau egale şi că nici subunităţile ritmice nu erau egale între ele.

Am renunţat multă vreme să mă mai ocup de măsura în care s-ar putea segmenta just ritmul „Someşenei". Totuşi, după aproape un an, am reluat benzile şi am început a le studia din nou, căutînd să descopăr noi amănunte, insistînd de data aceasta asupra notelor „tărăgănate", caracteristica „Someşenelor". Voiam să constat dacă distribuţia acestor note prezintă vreo regularitate? După ce am împărţit rîndurile melodice în măsuri schiţate, am constatat că aceste note tărăgănate cad, cînd la începutul măsurii, cînd la mijlocul sau la sfîrşitul ei, astfel că nu prezentau niciun fel de regularitate. Măsura schiţată era de 3/4.

Există capricii de ale naturii. M-am întrebat, oare şi „Someşana" să fie un capriciu al muzicii? Nu pot să cred aşa ceva, fiindcă „Someşenele" se dansează din vremuri neştiute şi muzicanţii din partea locului le cîntă cu o dezinvoltură de invidiat şi le cîntă aşa de simplu şi de natural, încît auzindu-le îţi fac impresia că sunt foarte uşor de notat. Pornind deci dela premiza că „Someşana" are un ritm cristalizat, nimic nu ne poate împiedica să deducem că acest ritm se bazează pe un sistem, care poate fi identificat şi segmentat în măsuri juste.

In mai multe discuţii s-a sugerat ideea măsurii de 7/8, dar, nu ştiu de ce, aveam o adevărată aversiune pentru această măsură, fiindcă o credeam improprie prin faptul că nu era o rezultantă a măsurilor de 2/4 şi 3/4 în care au scris „Someşenele" Iacob Mureşianu, Gheorghe Dima, Sorban, etc.

Intr-o discuţie pe care am avut-o cu compozitorul Tudor Jarda, acesta a venit iarăşi cu ideea măsurii de 7/8. Am luat creionul în mînă şi am început să fac socoteli matematice, fiindcă mă cramponam de ideea soluţiei matematice, fără de care nu s-ar putea face o determinare valabilă a măsurii „Someşenei".

De data aceasta am avut mai mulţi sorţi de izbîndă, făcînd următoarea socoteală:

$$2/4 = 4/8$$
$$3/4 = 6/8$$

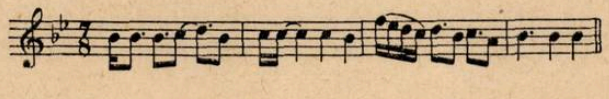
dar 6/8 le pot transforma în 3/8 şi astfel am stabilit următoarea formulă:

$$3/4 = 3/8$$
$$2/4 = 4/8$$

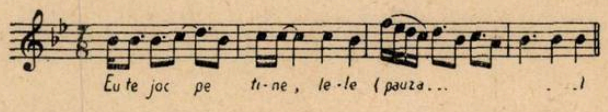
deci un total de 7/8.

Impăcat cu formula 7/8 am luat iarăşi benzile telegrafice şi făcînd abstracţie de imperfecţiunea „baterii" la telegraf, am putut să segmentez ritmurile rîndurilor melodice în măsuri de 7/8 şi dintr-odată toate capriciile acestui dans arhaic au devenit docile şi supuse fără condiţii semeiografiei muzicale.

Iată, acelaşi exemplu în măsura de 7/8:

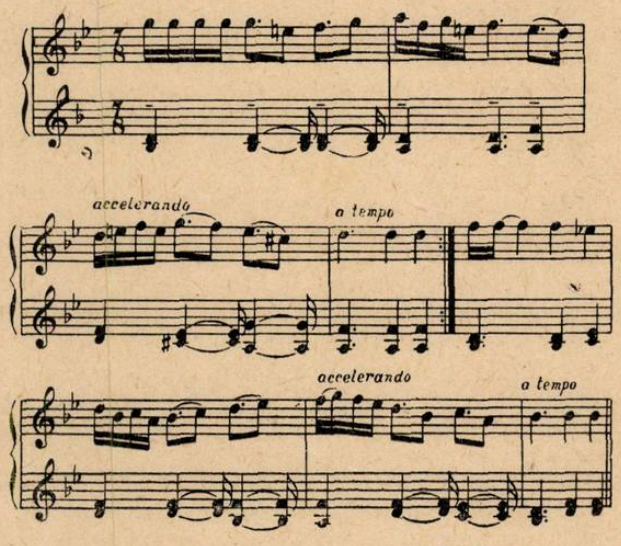


care se potriveşte perfect şi cu grafica de mai sus a strigăturilor:



Acum, spre a pune la punct definitiv notarea „Someşenelor", mai avem nevoie să facem ultimul retuş. Fiecare măsură penultimă a fiecărui rînd melodic trebuie notată „accelerando", aceasta fiind iarăşi una din particularităţile „Someşenei".

Dăm un alt exemplu de „Someşană" cu acompaniamentul vioarei a 2-a, întocmai cum îl fac muzicanţii dela sate:



Din acest exemplu, mai cu seamă din acompaniament, se pot observa capriciile ritmice ale acestui dans. In măsura 1 şi 3, apoi 6 şi 7, sunt prelungite ultimele două pătrimi; în măsura a 2-a este prelungită pătrimea a 2-a, iar în măsurile 4, 5 şi 8 sunt prelungite primele pătrimi. Toate aceste prelungiri se pretează numai la măsura de 7/8, devenind naturale şi pulsaţiile celor trei pătrimi simple sau prelungite, dintre care totdeauna prima este mai accentuată.

O „Someşană" astfel executată va suna exact ca în Munţii Rodnei. Tempo-ul este în jurul MM. 92 pentru o pătrime simplă.

Ca încheiere mai observăm — din punct de vedere coregrafic — că „Someşana" nu este propriu zis un dans, fiindcă niciodată nu se face singură, ci este urmată imediat de „Invîrtita". „Someşana" ar putea fi considerată drept o trecere în revistă sau un preambul al „Invîrtitei" în cursul căreia feciorii fac o plimbare speculativă, ca şi cum ar chibzui pe care fată să şi-o aleagă de pereche la dans, mai ales că după terminarea „Someşenei", perechile rămîn pe loc şi neschimbate.

Observînd cu atenţie paşii pe care îi fac feciorii în cursul plimbării în solo, precum şi paşii perechilor încolonate, vom constata că ei nu sunt uniformi ci sunt făcuţi — am putea spune — ad libitum, iar numai mersul înainte şi înapoi, acel du-te-vino, este riguros uniform.

„Someşana" prezintă deci aceleaşi ciudăţenii şi capricii şi din punct de vedere coregrafic ca şi din punct de vedere muzical.

O scrisoare necunoscută a compozitorului maghiar Ferenc Erkel

de ŞT. LAKATOŞ

Ferenc Erkel şi-a început cariera muzicală la Cluj, care în vremea sa era centrul vieţii muzicale maghiare. Aci exista un Conservator de muzică încă din anul 1819, un teatru muzical din 1792, ba mai mult încă, din anul 1821 oraşul avea o clădire proprie de teatru, în care se reprezentau operele cele mai populare ale epocii.

Nu cunoaştem din păcate nici o lucrare compusă de Erkel la Cluj ; avem însă date precise că aci a început el să compună în stilul naţional maghiar. Din scrisorile contemporanilor aflăm că Erkel a fost o personalitate foarte apreciată în viaţa muzicală clujană, însă nu dispunem de date autentice despre ceeace a făcut el la Cluj.

Nu de mult s-a găsit o scrisoare a lui Erkel în care el arată cele datorate vremii petrecute la Cluj.

Printr-o hotărîre a adunării generale a Reuniunii Corale din Cluj („Kolozsvári Dalkör") din 31 martie 1868, Erkel a fost ales membru de onoare al acestui cor.

Cu această ocazie, Erkel a dat prin scrisoarea susmenţionată următorul răspuns :

„Onoratei Reuniuni Corale din Cluj !

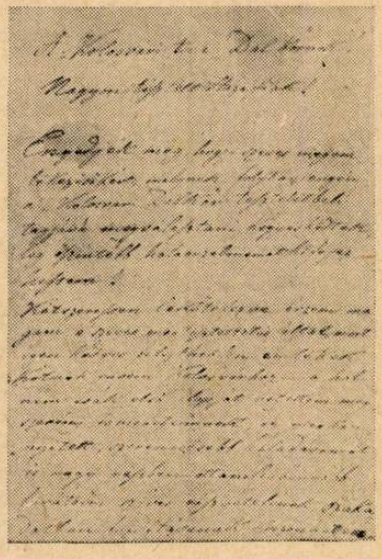
„Prea onorabili patrioţi !

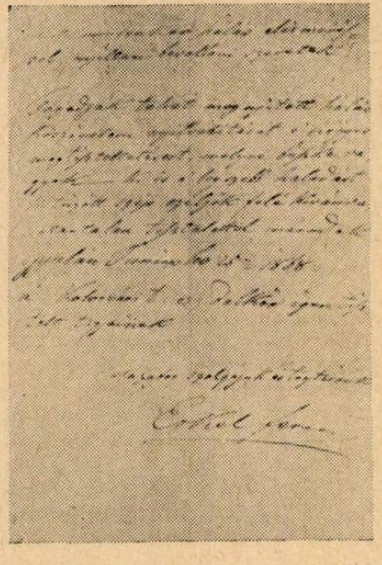
Daţi-mi voie să-mi exprim recunoştinţa cea mai sinceră pentru cinstea pe care mi-aţi făcut-o, cînd m-aţi ales membru de onoare al reuniunii Dvs.!

Mă simt deosebit de cinstit prin onoarea pe care mi-aţi făcut-o, deoarece mă leagă de Cluj amintiri dragi şi de neuitat ; în el nu numai că mi-am cîştigat fundamentele cunoştinţelor mele modeste, dar acolo mi s-a uşurat dezvoltarea profesională, ceeace o datorez încurajărilor permanente pe care le-am primit dela prietenii mei cei mai intimi. Imi place să recunosc aceste lucruri în mod deschis în orice împrejurare mi se prezintă.

Primiţi din nou mulţumirile mele pentru onoarea pe care mi-aţi acordat-o mie, onoare de care sunt mîndru. Vă urez o dezvoltare spre ţelul fixat al uniunii Dvs. şi rămîn cu toată stima al Dvs. coleg.

Erkel Ferenc".





Facsimilele originalului maghiar ale scrisorii lui Erkel

Acest document ne dovedeşte toate cele presupuse în diferite articole scrise despre Erkel şi ceeace a însemnat pentru el timpul petrecut la Cluj.

Erkel s-a simţit deosebit de onorat de alegerea sa ca membru de onoare al reuniunii corale din Cluj, pe motivul că membrii acestui cor erau mici meseriaşi şi muncitori, oameni cari au ocupat totdeauna un loc de cinste în inima compozitorilor cu vederi progresiste, printre cari îl numărăm şi pe Erkel. Membrii corurilor organizate sau conduse de Erkel erau recrutaţi dintre micii meseriaşi şi muncitori. El a ţinut cu ei legături strînse, ba mai mult, mai toate corurile şi cîntecele scrise de el au fost compuse chiar pentru aceşti oameni ai muncii. Nu ne poate mira deci bucuria sa de a fi fost ales membru de onoare de către un astfel de cor muncitoresc.

Manuscrisul descoperit e un document valoros pentru o nouă biografie reconsiderată şi scrisă în mod ştiinţific despre marele muzician maghiar.

Viaţa muzicală în Cehoslovacia

de VL. VLASOV
Compozitor din Uniunea Sovietică

Printre muzicienii sovietici, care au vizitat anul trecut R. Cehoslovacă cu prilejul Lunii Prieteniei Cehoslovaco-Sovietice, se aflau compozitorul Vl. Vlasov, dirijorul N. Anosov, cîntăreaţa E. Smolenskaia, violonistul I. Sitkoveţki, pianista V. Petrovskaia, membrii quartetului „Komitas". Publicăm în cele ce urmează fragmente din articolul semnat de Vl. Vlasov în revista „Sovetskaia Kultura" Nr. 3 din 7.I.1954, la înapoierea sa din Cehoslovacia.

Pretutindeni în noua şi libera Cehoslovacie am remarcat puternica înflorire a culturii muzicale. Compozitorii studiază temeinic folclorul deosebit de bogat, căutînd să realizeze în lucrările lor o întruchipare originală şi nouă a bogăţiilor din cîntecele populare ale patriei. Se duce lupta pentru un limbaj realist, pentru caracterul democratic şi claritatea lucrărilor muzicale, pentru un bogat conţinut de idei. Compozitorii cehoslovaci lucrează la aproximativ patruzeci de opere. Dintre acestea, douăsprezece opere au şi fost terminate şi, în majoritatea lor, au fost acceptate de teatrele de operă din ţară. Plenara Uniunii compozitorilor slovaci, care şi-a desfăşurat lucrările la Bratislava şi la care am asistat şi noi, a scos la iveală activitatea rodnică a acestei organizaţii. Compozitorul slovac E. Suchon (autorul operei „Crutniava", distinsă cu premiul de stat şi prezentată pe scenele mai multor teatre de operă) a prezentat simfonia „Metamorfoza", S. Tikker — opera plină de talent intitulată „Ianoşec", tînărul compozitor I. Zimmer — interesanta suită intitulată „Tatra", compozitorul A. Ocenaş — concertul pentru violoncel, Goloubec — concertul pentru pian.

Am asistat la şedinţa solemnă jubiliară pentru sărbătorirea a şaptezeci de ani de existenţă a Teatrului Naţional din Praga. Jubileul s-a desfăşurat ca o mare sărbătoare naţională. Poporul cehoslovac se mîndreşte, pe bună dreptate, cu teatrul său de operă. El are o orchestră impecabilă, un minunat cor şi remarcabili solişti. In cadrul sărbătoririi jubileului a fost prezentată monumentala operă „Libuşe" de B. Smetana, care n-a fost jucată de mult pe scena teatrului din Praga şi care constituie o culme a creaţiei de operă a clasicului ceh. Punerea în scenă a acestei măreţe lucrări epice a constituit o mare sărbătoare pentru cultura muzicală a ţării.

In cadrul lunii prieteniei au fost prezentate la Praga cinci opere de B. Smetana printre care drama muzicală istorico-patriotică „Brandenburgii în Cehia".

Am avut ocazia să auzim o serie de spectacole montate pe scena Teatrului Naţional. Aş vrea să relev din nou prezentarea minunată a orchestrei şi a ansamblului în opera „Fidelio" de Beethoven. In baletul „Romeo şi Julieta" de S. Prokofiev, orchestra a sunat mult mai slab şi mai palid. Tăieturile nejustificate în muzică precum şi munca puţin expresivă a maestrului de balet ne fac să declarăm că prezentarea acestui balet este puţin reuşită.

Presa a remarcat ca un eveniment deosebit al stagiunii de operă spectacolul „Cneazul Igor", dat în cadrul lunii prieteniei cu cîntăreaţa sovietică E. Smolenskaia. Şi într-adevăr acest spectacol, în care solista Teatrului Mare s-a prezentat cu succes alături de cei mai buni cîntăreţi ai Teatrului Naţional, a constituit o manifestare a adevăratei prietenii între artiştii Uniunii Sovietice şi Cehoslovaciei. Am vrea să remarcăm îndeosebi pe excelentul artist şi cîntăreţ Vaţlav Bednar — interpretul rolului lui Igor, care a creeat o nobilă imagine a eroului rus. Am vrea să mulţumim pentru acest spectacol dirijorului Jaroslav Fogel, în a cărui interpretare muzicală, deşi se întîlneau nuanţe şi ritmuri nu tocmai obişnuite pentru autorul rus, s-a creeat într-un timp scurt un ansamblu bun şi un acompaniament sensibil al soliştilor. Artişii au întîmpinat cu căldură pe E. Smolenskaia, iar publicul, care umplea sala pînă la refuz, a răsplătit pe artista sovietică cu aplauze furtunoase.

In prezent, Teatrul Naţional lucrează la punerea în scenă a operei „Boris Godunov" de Mussorgski.

Pentru stagiunea viitoare, în repertoriul teatrelor cehoslovace sunt incluse, alături de operele şi baletele clasice ruse („Dama de Pică", „Dubrovski", „Raymonda"), lucrări ale compozitorilor sovietici: „Decembriştii" de Şaporin, „Cenuşereasa" de Prokofiev, „In furtună" de Hrennicov şi altele.

Interesul poporului ceh faţă de muzica sovietică este deosebit de mare. In zilele cînd am vizitat diferitele oraşe din Cehoslovacia, erau prezentate spectacole sovietice: în Kosice „Fîntîna din Baccisarai" de Asafiev, în Bratislava — „Tînăra Gardă" de Meitus, în Liberece — „Familia lui Taras" de Kabalevski. (Acest ultim spectacol a fost prezentat într-o serie întreagă de oraşe ale republicii).

Popularitatea cîntecelor sovietice în mijlocul maselor este deosebit de mare. Multe dintre ele au intrat pur şi simplu în viaţa de toate zilele şi sunt cîntate de către popor ca fiind „proprii" cehe (de pildă cîntecul lui Zaharov „Pe întinderile verzi"). „Cîntaţi-ne ceva nou", „Ce au mai scris nou compozitorii sovietici"? — aceste cuvinte ne era adresate pretutindeni.

Am vrea să remarcăm atitudinea plină de atenţie şi dragostea poporului cehoslovac şi a guvernului său faţă de muzeele şi de monumentele din trecutul istoric. Am vizitat Muzeul Lenin, expoziţia Iulius Fucik, Muzeul Smetana, casa „Bertramca", în care Mozart a compus opera „Don Juan", căsuţa lui Hummel din Bratislava, castelul „Glîboca" şi pretutindeni am văzut cît de atent studiază şi păstrează oamenii tot ceeace este mai valoros din ce a creeat poporul şi marii săi reprezentanţi din trecut. Odată cu aceasta am văzut cum creşte Cehoslovacia de astăzi, cu noile ei oraşe, cu noile cartiere muncitoreşti, palate de cultură şi şcoli, case de odihnă şi sanatorii.

La 7 noembrie, într-un cadru solemn, preşedintele Republicii, Antonin Zapotocki, a dezvăluit în oraşul Plzen monumentul lui I. V. Stalin.

Am vizitat cimitirul eroilor căzuţi şi am văzut cu cîtă dragoste cu adevărat filială este îngrijit în Cehoslovacia mormîntul fiecărui erou sovietic.

Aş vrea să povestesc despre o întîlnire, care va rămîne pentru mult timp întipărită în memoria noastră. Am sosit în cursul zilei în oraşul Liberece, unde seara trebuia să dăm un concert. Conducătorii Asociaţiei pentru prietenia cehoslovaco-sovietică ne-au rugat ca pînă seara să vizităm oraşul de graniţă Friedland, care, după cum ne-au spus, nu fusese vizitat de ani de zile de reprezentanţi ai Uniunii Sovietice. Cu toate că în planul nostru nu era prevăzută vizita în oraşul Friedland, ne-am hotărît să ne deplasăm acolo.

Mare ne-a fost mirarea cînd am văzut că piaţa

palatului administrativ era plină pînă la refuz de oameni: vestea sosirii oamenilor sovietici s-a răspîndit cu repeziciune şi a adunat aproape pe toţi locuitorii oraşului. După obiceiul ceh am fost întîmpinaţi cu pîine şi cu sare de muncitorii şi ţăranii de frunte; pionierii şi şcolarii ne-au adus salutul lor fierbinte în limba rusă. La acel meeting improvizat, reprezentanţii oraşului, ai Uniunii Tineretului ne-au rugat să transmitem salutul lor Moscovei, muncitorilor şi colhoznicilor sovietici, şi au exprimat simţimîntul lor de mare dragoste şi devotament faţă de Uniunea Sovietică. Cînd, după meeting, am intrat în Palatul Administrativ să semnăm în cartea oaspeţilor de onoare ai oraşului, am fost întîmpinaţi cu melodii ce ne erau cunoscute; pionierii au interpretat în limba cehă cîntecul lui Miliutin „Dealurile lui Lenin" şi „Cîntecul despre Moscova" de Hrennicov. Intîlnirea din oraşul Friedland a constituit o adevărată sărbătoare, o manifestare mişcătoare a dragostei faţă de oamenii sovietici.

Vom păstra pentru mult timp amintirea despre auditorii noştri sensibili şi atenţi, interlocutorii noştri dornici de a cunoaşte, prietenii noştri noi, scumpi şi numeroşi din Cehoslovacia liberă.

Consfătuirea folcloriştilor din ţara noastră

In zilele de 14, 15 şi 16 ianuarie a. c. a avut loc la Bucureşti consfătuirea folcloriştilor din ţara noastră, la care au participat profesori, compozitori, învăţători, activişti culturali, dirijori, instructori de dans, etc. din capitală şi din provincie, precum şi oameni ai muncii, preocupaţi de problema culegerii şi valorificării bogatei creaţii artistice a poporului.

Organizată de Ministerul Culturii prin cele două Instituţii ale sale, Casa Centrală a Creaţiei Populare şi Institutul de Folclor, consfătuirea a avut în primul rînd rostul să realizeze o mai strînsă legătură între folcloriştii din ţară, punînd deasemenea şi problema sistematizării muncii acestora (ca şi a celor două instituţii citate mai sus) în scopul valorificării creatoare a artei populare de toate genurile, prin colectivele artistice de amatori, răspîndite astăzi în mare număr pe întreg cuprinsul ţării, în fabrici şi uzine, în sate, în gospodării agricole colective sau de stat, etc.

Trebuind să constituie doar un început în acţiunea de organizare a activităţii tuturor folcloriştilor din ţară şi neurmărind să ajungă la unele concluzii definitive asupra multiplelor probleme pe care le ridică cercetarea creaţiei folclorice şi valorificarea ei, putem spune, pe drept cuvînt, că această consfătuire şi-a ajuns scopul. Participarea aproape a tuturor celor prezenţi la discuţiile asupra referatelor, pasiunea şi dragostea lor pentru minunata artă a poporului, sunt o chezăşie pentru succesele ce le va aduce viitorul, dacă întreaga această activitate va fi organizată pe baza unei continue şi strînse legături între toţi folcloriştii, pe baza schimbului de experienţă şi al ajutorului reciproc.

In cele patru referate citite în cadrul consfătuirii, au fost prezentate cîteva aspecte ale culegerii şi valorificării artei populare precum şi ale muncii celor două instituţii menţionate, care au aceste obiective în centrul preocupărilor lor.

Primul referat, citit de tov. Sabin Drăgoi, Director al Institutului de Folclor, a înfăţişat activitatea acestui Institut, în decursul celor aproape 5 ani care au trecut dela înfiinţarea sa (aprilie 1949). Arhiva Institutului de Folclor cuprinde astăzi aproape 60.000 piese populare, înregistrate pe cilindrii de fonograf, discuri de gramofon şi benzi de magnetofon şi ea este realizată prin achiziţionarea culegerilor mai vechi ale unor folcloriști ca G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, G. Fira, G. Cucu, N. Lighezan şi alţii precum şi prin culegerile făcute pe teren de colectivele Institutului. Arătînd ca o lipsă faptul că aceste culegeri nu au fost pînă acum publicate şi difuzate, referatul a înfăţişat preocuparea prezentă a Institutului de a pregăti spre publicare în anul 1954 o serie de lucrări ca: „Muzica lăutarilor din Comuna Clejani", „Folclorul maghiar din Comuna Inuc", „Cîntecele şi dansurile pădurenilor din Hunedoara", „Folclorul Ciangăilor din Moldova" ş. a.

Un material deosebit de bogat şi interesant a fost prezentat în referatul citit de tov. Mariana Rodan intitulat: „Contribuţii la studierea noii creaţii de cîntece populare din R.P.R.", un rezumat dintr-o lucrare mai amplă, alcătuită de un colectiv format din Paula Carp, Adriana Sachelarie, C. Bărbulescu şi Mariana Rodan, pe baza culegerilor făcute în ultimul timp în comuna Bătrîni-Prahova.

Referatul s-a sprijinit pe teza despre tipic, enunţată de G. M. Malencov în raportul său la Congresul al XIX al P.C.U.S., după care „tipic este nu numai ceeace se întîlneşte cel mai des, ci ceeace exprimă în modul cel mai plin şi mai expresiv esenţa forţei sociale respective. In concepţia marxist-leninistă, tipicul nu înseamnă nicidecum o medie statistică oarecare. Tipicul corespunde esenţei fenomenului social-istoric dat şi nu este pur şi simplu lucrul cel mai răspîndit, ceva ce se repetă des, ceva cotidian".

Alegînd elementele ce constituie trăsături noi în cîntecul popular, chiar dacă ele nu sunt în momentul de faţă foarte răspîndite, arătînd legătura strînsă ce există între aceste trăsături noi şi noua conştiinţă de viaţă a poporului, primele constituind o reflectare în creaţia artistică a noilor orizonturi de viaţă ale oamenilor din ţara noastră, şi, în fine, pornind dela adevărul deja cunoscut că înnoirea creaţiei artistice a poporului se face pe baza unui proces lent, de durată, (ceeace ne arată că nu în orice moment concluziile asupra caracteristicilor creaţiei folclorice se stabilesc pe baza frecvenţei mai numeroase sau mai puţin numeroase a unor anumite elemente), referatul a demonstrat cu prisosinţă existenţa „cîntecului nou" în creaţia poporului nostru.

Este locul să arătăm aici poziţia greşită pe care s-au situat unii din participanţii la discuţii (de ex. Gh. Ciobanu dela Institutul de Folclor) care declarîndu-se sceptici în ceeace priveşte concluziile pozitive ale referatului, au fost de părere că n'ar fi posibil să se facă afirmaţii asupra existenţei cîntecului nou decît după cercetări eşalonate pe zeci de ani, combinate şi cu unele calcule aritmetice la care ar trebui să fie supus numărul cîntecelor găsite la un moment dat, într-un anumit loc.

Acest lucru este negat de însăşi viaţa nouă pe care o trăieşte poporul din ţara noastră şi care îşi pune cu putere amprenta pe creaţia sa artistică. Folcloriştii

nu trebuie să aştepte ca noul să devină neapărat ceva „răspîndit, ceva ce se repetă des" ; ei trebuie să cerceteze noul, în măsura în care el exprimă în modul cel mai deplin esenţa unei forţe sociale în plină dezvoltare.

Referatul citit de tov. Tiberiu Alexandru nu a urmărit în mod special dezvoltarea unei anumite probleme. El a făcut o largă expunere asupra muncii întreprinsă de către o brigadă care a cercetat creaţia folclorică din cîteva sate din Dobrogea.

Cîntecele audiate în cursul referatului, dansurile culese şi exemplificate cu ajutorul colectivului Institutului de Folclor, bogăţia, varietatea şi expresivitatea specifică folclorului acestei regiuni, îndreptăţesc hotărîrea ce trebuie neapărat luată în ceeace priveşte cercetarea sistematică şi a acestei părţi a ţării, lăsată aproape complet în părăsire pînă acum. Există aici un domeniu de cercetare deosebit de important pentru folcloriştii. Procesul de destrămare al unor relaţii înapoiate (dintre care cel mai mult izbeşte concepţia asupra drepturilor femeii), proces ce se petrece în Dobrogea încă în prezent, constituie un interesant obiect de cercetare, în ceeace priveşte felul lui de a se reflecta în ceremonialele în care creaţia artistică are un anumit rol : petreceri, nunţi, diferite obiceiuri, etc. In orice caz este necesar ca Institutul de Folclor şi Casa Centrală a Creaţiei Populare să-şi fixeze ca un obiectiv de prim ordin, cercetarea ştiinţifică a folclorului acestei regiuni.

Teza referatului ţinut de tov. Ion Florea, directorul Casei Centrale a Creaţiei Populare şi de care deasemenea s-au ocupat o bună parte din participanţii la discuţii, a fost aceea a acţiunii de valorificare a folclorului prin formaţiile culturale de amatori, acţiune care, în stadiul actual de dezvoltare a mişcării artistice de amatori din ţara noastră, se impune în mod deosebit, fiind necesar şi aici ca lucrurile să pornească dela o temeinică organizare.

La început firavă, bazîndu-se doar pe activitatea cîtorva cercuri de amatori pe întreaga ţară, această mişcare a luat un mare avînt după 23 august 1944, Astăzi ea cuprinde peste 1.000.000 de artişti amatori ce activează în aproape 42.000 cercuri. Procesul continuu de valorificare a creaţiei artistice a poporului se petrece în însăşi activitatea acestor cercuri de amatori.

Dela minunatele cîntece „Cine bata potecuţa" şi „Cîntece depe şantier", creeate în focul muncii de către brigadierii care au construit fabrica de confecţii Gh. Gheorghiu-Dej şi pînă la cîntecul :

Lucrînd motoare şi maşini
Mateica fonta o sfredeleşte
Cu fruntea sus, cu ochi senini
Priveşte graficul cum creşte

creeat în întregime, versuri şi melodie, de colectivul coral al uzinelor Dinamo şi închinat unui tovarăş de muncă ce a ajuns cu norma în anul 1962, viaţa artistică a formaţiilor noastre de amatori s-a dezvoltat neîncetat în forme noi îmbogăţindu-se cu noi creaţii.

Colaborarea dintre compozitori şi colectivele corale (ca de exemplu la Sălişte, Poiana Hunedoara sau Rucăr-Muscel), avînd ca rezultat minunate armonizări de cîntece din folclorul local sau cîntece în stil popular, activitatea brigăzilor artistice de agitaţie, care dau spectacole la locul de muncă şi care constituie adevărate focare de creaţie, sau aranjamentele coregrafice care se inspiră din realităţile noi ale vieţii (ca de exemplu dansul : „Pentru o viaţă nouă în satele ciangăeşti" realizat de colectivul fabricii „Partizanul" din Bacău), sunt forme care încep să capete un aspect de mase în activitatea artiştilor amatori.

Atît referatul cît şi discuţiile, au arătat însă şi ceeace mai trebuie încă făcut în problema valorificării folclorului prin formaţiile de amatori.

Astfel, de exemplu, trebuie combătută tendinţa unor formaţii de a subestima folclorul local şi de a include în repertoriul lor creaţiile specifice altor regiuni, numai pentrucă ele au fost verificate mai înainte, în diverse spectacole, în ceeace priveşte aprecierea publicului. S-a vădit acest lucru cu ocazia Concursului organizat de C.C.S., în repertoriul formaţiilor corale din Moldova şi Muntenia ca şi în dansurile executate de echipele unor colective artistice din Constanţa (în al căror repertoriu figurează „Barbuncul" sau „Roata din Ţara Oaşului" şi nu dansuri din regiunea Dobrogea).

In problema valorificării bogatei arte populare, o sarcină importantă revine şi Institutului de Folclor, a cărui activitate trebuie simţitor îmbunătăţită. Concluziile la care ajung membrii acestui institut în urma cercetării celor 60.000 de piese existente în arhiva institutului rămîn nefolosite, ele nu contribuie la orientarea ştiinţifică a activităţii artistice, iar rezultatele cercetării ştiinţifice a creaţiei populare nu contribuie la valorificarea acesteia.

Activitatea desfăşurată în prezent dela popor în arhiva Institutului, trebuie să se transforme în scurt timp în inversul său, dela arhiva Institutului către popor. Aceasta cere de bună seamă o muncă intensă ; trebuie în primul rînd, aşa cum s-a spus în referatul tov. Ion Florea, ca Institutul de Folclor şi fiecare folclorist în parte „să-şi lege mai strîns, mai organic, preţioasa lor activitate, de cercurile artistice de amatori".

Trebuiesc antrenate diversele publicaţii şi reviste (inclusiv revista „Muzica") precum şi Editura de Stat, pentru a publica cît mai multe studii şi materiale de îndrumare în problemele folclorului.

Nesecata sete pentru astfel de materiale, manifestată de marea majoritate a participanţilor la discuţii, care au cerut să se publice cît mai mult în acest domeniu, se cere să fie neîntîrziat satisfăcută, iar Ministerul Culturii şi Institutul de Folclor trebuie să studieze şi să rezolve cît mai curînd, propunerea făcută şi întărită în cadrul consfătuirii, de a se edita un buletin de specialitate în probleme de folclor.

Concluziile consfătuirii au fost trase de tov. Pavel Ţugui, locţiitor al Ministrului Culturii. Subliniind însemnătatea acţiunii începută odată cu această consfătuire şi analizînd unele din principalele probleme ridicate în cursul discuţiilor, tov. Ţugui a arătat deasemenea că înflorirea artei în patria noastră este o problemă legată direct de studiul ştiinţific al cîntecului, coregrafiei, plasticii şi literaturii populare precum şi de armonioasa îmbinare a rezultatelor acestui studiu cu munca pe care o desfăşoară pe întregul cuprins al ţării, numeroşii activişti din domeniul artei.

Atmosfera în care s-a desfăşurat consfătuirea folcloriştilor, ne îndreptăţeşte să afirmăm că organizarea unor astfel de întîlniri, în fiecare an, şi care să se desfăşoare în spiritul unor largi discuţii în jurul problemelor de bază ale creaţiei artistice populare, va putea să asigure succese din ce în ce mai mari, în munca de cercetare şi valorificare a folclorului din ţara noastră.

M. S.

Cinci ani dela înfiinţarea Operei Maghiare de Stat din Cluj

de ANTON RÓNAI
artist emerit al R. P. R.
dirijor, director al Operei Maghiare
de Stat din Cluj

La 15 decembrie 1953, Opera Maghiară de Stat din Cluj a împlinit cinci ani de existenţă. Cu această ocazie, s-a prezentat un spectacol de gală cu opera *„Bánk Bán"* de compozitorul clasic maghiar Erkel. Munca rodnică depusă de unii dintre cei mai destoinici slujitori ai acestui lăcaş cultural a fost răsplătită prin distingerea lor cu ordine şi decoraţii ale Republicii Populare Romîne. Deasemenea presa din localitate ca şi din alte oraşe a consacrat aniversării celei mai tinere instituţii de operă din ţară, numeroase articole în care s-a vorbit despre realizările acestei instituţii.

Odată cu înfiinţarea Operei Maghiare de Stat, Clujul a devenit primul oraş din lume unde există două opere în care se dau spectacole în două limbi diferite. Tînăra Operă maghiară a străbătut în cei cinci ani de existenţă un drum important. Progresul său este strîns legat de înfăptuirile realizate la noi în toate domeniile vieţii: economic, social şi cultural artistic.

Prin justa valorificare a forţelor, prin eforturile susţinute depuse pentru o activitate rodnică şi demnă de sarcinile nobile pentru care a luat fiinţă, Opera Maghiară de Stat a confirmat pe deplin aşteptările care s-au legat de existenţa sa.

Realizările artistice de un nivel mereu crescînd înfăptuite pe scena ei, se înscriu cu cinste printre victoriile dobîndite de revoluţia noastră culturală şi au adus importante foloase şi în cimentarea legăturilor care unesc pe oamenii muncii din ţara noastră, romîni şi maghiari.

Opera Maghiară de Stat a pornit la muncă acum cinci ani cu un colectiv mic, recrutat în mare parte din oameni ai muncii din diferite regiuni ale ţării, înzestraţi cu calităţi promiţătoare, dar fără o pregătire profesională desăvîrşită.

Simultan cu urmărirea formării şi perfecţionării unor cadre profesioniste menite să întărească colectivul Operei, conducerea a trebuit să se îngrijească şi de metodele cele mai potrivite pentru cîştigarea unui public nou, pentru care muzica trebuia să devină o necesitate culturală firească. Numărul mereu crescînd al spectatorilor Operei Maghiare din Cluj, popularitatea excepţională a unor spectacole în ultimele stagiuni, au arătat că Opera Maghiară de Stat a reuşit să recruteze acest public ataşat de ideile călăuzitoare ale vieţii noastre artistice şi de oamenii artei. Fiecare realizare este primită cu simpatie şi cu mare interes de către oamenii muncii care au avut posibilitatea să-i asculte pe artişti, nu numai pe scena Operei ci şi în cluburile muncitoreşti. Această legătură strînsă a colectivului Operei Maghiare de Stat cu masele, a asigurat în tot timpul activităţii succesul spectacolelor sale şi a creeat posibilităţile de valorificare a eforturilor depuse pentru culturalizarea muzicală a publicului.

Prima şi cea mai importantă sarcină care s-a pus la înfiinţarea Operei a fost aceea de a-şi forma un repertoriu capabil să ajute la susţinerea unei activităţi regulate. In urma eforturilor depuse de către colectiv, s-a reuşit ca în timp de patru stagiuni să se realizeze peste douăzeci de premiere de opere, spectacole de balet şi de operete. Acest repertoriu a avut menirea să creeze largi posibilităţi de cunoaştere a culturii muzicale ruse şi sovietice, să contribuie la cultivarea tradiţiilor progresiste de operă într-un spirit nou, să prezinte cele mai valoroase opere autohtone şi maghiare.

Opera Maghiară de Stat a reprezentat în primele stagiuni ale activităţii sale cele mai valoroase lucrări ale lui Ferenc Erkel, *„Bánk Bán"* şi *„Hunyadi László"*, care în istoria literaturii de operă maghiară constituie un exemplu de îmbinare rodnică a unui limbaj artistic, naţional, izvorît din melosul popular, cu formele consacrate ale operei clasice.

Ca o continuare directă a celor mai bune tradiţii clasice, lucrările marelui compozitor Zoltán Kodály ocupă un loc de cinste în literatura muzicală contemporană. Operele *„Háry János"* şi *„O şezătoare la ţară"*, inspirate din tezaurul minunat al folclorului maghiar, au fost deasemenea înscrise în repertoriu.

Este demn de relevat faptul că cea mai tînără instituţie de operă din ţară a fost aceea care a montat prima premieră de operă sovietică, *„Moş Gerilă"* de M. I. Krasev, şi care, alături de Opera de Stat din Bucureşti, şi-a format un repertoriu de spectacole de balet sovietice, *„Fîntîna din Baccisarai"* de B. Asafiev şi *„Macul roşu"* de R. M. Glier. Ele au fost primele spectacole realiste care au popularizat genul baletului la Cluj şi care prin conţinutul lor adînc uman au însemnat pentru publicul de aci un lucru cu totul nou. Popularitatea excepţională de care se bucură aceste spectacole exprimă dragostea şi admiraţia cu care au înţeles să primească oamenii muncii capodoperile literaturii muzicale sovietice. Alături de acestea, spectacolele operetei *„Vînt de libertate"* de Dunaevski, ale operei *„Aleko"* de S. Rahmaninov, prezentate în afara hotarelor Uniunii Sovietice pentru prima oară la Opera Maghiară de Stat din Cluj, baletul *„Şeherazada"* după binecunoscuta suită simfonică scrisă de N. Rimski-Korsakov, au dat publicului posibilitatea de a se apropia de literatura muzicală rusă şi sovietică.

In stagiunea trecută, Opera Maghiară de Stat a prezentat în limba maghiară premiera operetei autohtone *„N-a fost nuntă mai frumoasă"* de N. Kîrculescu, laureat al Premiului de Stat; acesta a fost primul spectacol muzical romînesc, care a fost jucat pe scena maghiară şi totodată primul spectacol al Operei Maghiare care se întemeiază pe realităţile din ţara noastră în plină transformare socialistă

In repertoriul Operei Maghiare de Stat stau la loc de frunte operele clasice din literatura universală a genului, cum sunt: *„Carmen"* de Bizet, *„Cio-Cio-San"* şi *„Gianni Schicchi"* de Puccini, *„Paiaţe"* de Leoncavallo, care au fost prezentate în spectacole îngrijite, ce au relevat laturile pozitive ale acestor lucrări atît de iubite pretutindeni.

Activitatea Operei Maghiare de Stat nu s-a rezumat însă în aceşti cinci ani de activitate la prezentarea unei serii de premiere de opere şi de balet. Orchestra operei a prezentat nu-

meroase concerte simfonice, la care au participat soliști instrumentiști de seamă, ca Gheorghe Halmoș, Silvia Șerbescu, instrumentiști din străinătate ca Antal István și Dénes Vera din R.P. Ungară și mulți alții. Festivalul comemorativ I. S. Bach, cu ocazia căruia s-a prezentat între altele și Concertul pentru patru piane și orchestră în primă audiție la Cluj, a rămas, alături de alte concerte simfonice, un eveniment important al vieții muzicale clujene. Programele concertelor simfonice date de orchestra Operei Maghiare de Stat au creeat posibilitatea executării în primă audiție a multor lucrări simfonice sovietice ca de pildă, Concertul pentru vioară de Kabalevski, Concertul pentru violoncel și orchestră de Miascovski, alături de creații ale compozitorilor Haciaturian, Kara-Karaev și alții.

Opera Maghiară de Stat a prezentat cîteva sute de programe muzicale în cluburile muncitorești și în căminele culturale. In cadrul contractului socialist de colaborare culturală cu cea mai mare uzină din Cluj, „Iános Herbák", legătura cu masele a devenit din ce în ce mai rodnică, demonstrînd oamenilor muncii atașamentul artiștilor Operei Maghiare față de clasa muncitoare și înțelegerea rolului de cinste ce revine întregului colectiv.

In fiecare stagiune, Opera Maghiară de Stat a organizat deasemenea turnee cu cele mai bune spectacole în diferite centre industriale importante ale Ardealului, ca Satu Mare, Baia Mare, Tg. Mureș, Oradea, Arad, Timișoara, apoi la Aiud, Turda, Cîmpia Turzii și Dej — turnee care au avut menirea de a populariza spectacolele de operă în mase din ce în ce mai largi.

Grija și dragostea cu care Partidul și Guvernul au ajutat această instituție, a avut ca rezultat o creștere calitativă a interpretărilor, instituția dobîndind în cîteva stagiuni un prestigiu și o popularitate care a crescut cu fiecare nouă premieră. Ținuta spectacolelor, dezvoltarea muzicală a soliștilor, corului și orchestrei, a ridicat mereu și calitatea producției artistice a instituției, capabilă să facă față unor sarcini din ce în ce mai mari.

La început colectivul operei a trebuit să-și cîștige bagajul profesional simultan cu activitatea de spectacol. Pentru dezvoltarea muncii în viitor, conducerea operei a considerat că este o sarcină primordială creșterea unor noi cadre artistice tinere, promovarea elementelor dotate din rîndurile oamenilor muncii, care să ridice din ce în ce mai mult prestigiul artistic al instituției.

Activitatea unor conducători artistici fruntași, ca dirijorii Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R. și Vilhelm Demian, maestrul de cor Nagy István și alții, s-a orientat în primul rînd către munca pedagogică, și aceasta și-a arătat roadele într-un răstimp uimitor de scurt. Astfel alături de artiști de seamă ca soprana Margareta Sallay, mezzosoprana Ecaterina Wilkovits, baritonul Vida Victor, s-au distins cadre noi ca baritonul Sass Ladislau, primtenorul Ottrok Francisc și alții.

După aniversarea a cinci ani dela înființarea sa, Opera Maghiară de Stat se găsește în toiul desfășurării forțelor sale de creație. Noul repertoriu al operei prevede în primul rînd prezentarea unei opere clasice ruse de mare amploare și de exigențe muzicale deosebite și anume: *„Cocoșelul de aur"* de N. Rimski-Korsakov, despre care compozitorul D. Kabalevski a scris de curînd în presa de specialitate sovietică, dezmințind legenda „modernismului" cu care s-a încercat compromiterea tăișului ei satiric.

Prin activitatea sa, Opera Maghiară de Stat din Cluj a obținut rezultate frumoase pe frontul ideologic și cultural. Ea a îmbogățit viața noastră muzicală pusă în slujba ridicării culturale a maselor muncitoare, în slujba cauzei păcii și înfrățirii oamenilor muncii din Patria noastră, în care se construiește cu elan orînduirea socialistă.

Scenă de ansamblu din opera „Bánk Bán" reprezentată pe scena Operei Maghiare de Stat din Cluj.

Premiera operei „Dama de pică" la Teatrul de Operă și Balet al R. P. R.

Deschiderea Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. cu opera „Dama de pică" de Ceaicovski a însemnat un eveniment de seamă în viața noastră artistică.

Puternica personalitate creatoare a lui Ceaicovski, afirmată cu forță în toate genurile muzicale, a găsit în acela al operei un cîmp larg pentru realizarea concepțiilor sale artistice și filosofice. Marele compozitor a luptat întocmai ca și „grupul celor cinci" pentru o muzică realistă, apropiată de popor.

Ceaicovski a fost nu numai un mare muzician, dar și un profund gînditor, care a urmărit să desluşească sensul adînc al dezvoltării vieții individului în mijlocul societății omenești.

Astfel, în marile opere simfonice ale lui Ceaicovski aflăm oglindite contradicțiile dintre aspirațiile individului către fericire și realitatea socială înconjurătoare, contradicții întețite, într-o vreme de luptă împotriva oprimării feudale, țariste. Aceste contradicții dintre năzuințele către fericire ale individului și orînduirea socială nedreaptă, se oglindesc cu mult realism în lucrările compozitorului: „Romeo și Julieta", „Manfred", în simfoniile a IV-a, a V-a, a VI-a.

Conflictul din „Dama de pică" este tipic. El reprezintă drama unui ofițer sărac care iubind o fată din aristocrație, cade — ca și iubita lui dealtfel — victima orînduirii sociale ce ridică bariere de neînvins către fericire. In această operă apar redate cu o deosebită putere moravurile societății din veacul al XVIII-lea și al XIX-lea.

Aparent, conținutul operei, cel puțin o parte a lui, are un caracter fantastic: ofițerului — stăpînit de ideea îmbogățirii pentru a se putea apropia astfel de lumea iubitei — îi apare fantoma bătrînei contese, bunica iubitei, care-i indică pe ce cărți de joc trebuie să mizeze pentru a cîștiga avere, etc. etc.

In fond, „Dama de pică" este o operă profund realistă, în care Ceaicovski prezintă fapte din viață și oameni care trăiesc în scenă cu o mare putere de convingere.

Ceaicovski a însuflețit personagiile sale cu toată gama sentimentelor omenești, făcîndu-le să trăiască în chip veridic. Intr-o scrisoare adresată fratelui său Modest Ceaicovski, în care vorbește despre personajul principal din „Dama de pică", ofițerul Herman, compozitorul arată limpede acest lucru: „*...Am înțeles că Herman a fost pentru mine nu numai un pretext pentru a scrie o anumită muzică, ci un om adevărat, viu, care îmi era și foarte simpatic*".

In „Dama de pică", Ceaicovski a urmărit ca — fără să se îndepărteze prea mult de nuvela lui Puşkin — să redea cu cît mai mult relief conținutul ei ideologic și chiar să adîncească latura socială a conflictului: Liza nu mai este fata săracă pe care o crește contesa, ci însăși nepoata ei, iar Herman este un ofițer sărac, nu un aventurier.

Compozitorul a izbutit să oglindească apoi cu mult veridic drama sufletească a Lizei care este o femeie sinceră, devotată și iubitoare, precum și pasiunea, zbuciumul sufletesc al lui Herman, un adevărat halucinat în gîndul său de a cîștiga avere spre a se putea căsători cu aceea pe care o iubește.

Ceaicovski a făcut apel la bogatele resurse ale muzicii simfonice pentru a contura personagiile și zugrăvi caracterele, pentru a sublinia situațiile. Socotind că melodia este elementul cel mai de seamă al muzicii, în măsură să exprime toate simțămintele omenești și chiar să reprezinte pe eroi, Ceaicovschi folosește în „Dama de pică" trei teme principale: aceea a lui Herman, a contesei și a celor trei cărți de joc. Compozitorul utilizează teme de inspirație populară rusă ca de pildă cîntecul de dans rusesc „Maşa, Maşenka" din tabloul II, ori cîntecul din scena de pe cheiul Nevei din penultimul tablou, după cum pentru a creea atmosfera și a caracteriza pe

Scenă de ansamblu din „Dama de pică"

bătrîna contesă, folosește o arie de Gretry din opera „Richard inimă de leu" (contesa evocînd tinerețea sa și amintindu-și că într-o zi a cîntat o romanță în fața Marchizei de Pompadour).

★

Montarea operei „Dama de pică" pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. a fost pregătită îndelung și temeinic sub îndrumarea regizorului sovietic V. Ciucov (Moscova). Cunoscător al exigențelor de ordin tehnic și artistic ridicate de punerea în scenă a acestei opere, maestrul Ciucov a izbutit să realizeze o montare de o bogăție și un fast cu totul excepționale. Costumele (Cella Voinescu) și decorurile (W. Siegfried) creează, cu mult succes, atmosfera epocii respective.

Totul a fost urmărit în amănunțime pînă la cele mai mici gesturi sau efecte de lumină.

In această nobilă muncă artistică a fost antrenat aproape întreg colectivul Teatrului de Operă și Balet.

Rolul principal (Herman) a fost încredințat tenorului Dinu Bădescu, ale cărui frumoase daruri vocale l-au făcut iubit de masa largă a ascultătorilor. El a izbutit, grație în bună parte vocii sale, să redea uneori în chip veridic sentimentele eroului principal. Adesea însă cîntărețul folosește însușirile sale în maniera acelui bel-canto exterior care vizează doar anumite efecte de intensitate sonoră și culoare vocală, fără să trăiască, să adîncească rolul, sacrificînd atît dicțiunea cît și jocul scenic, joc care a apărut cu totul convențional.

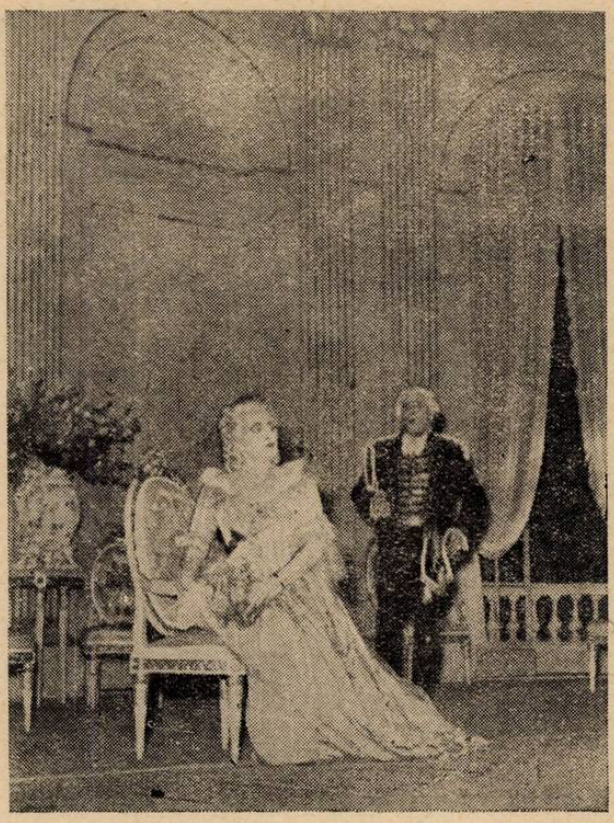
Tenorul Garbis Zobian se încadrează mai bine aceluiași rol, atît prin caracterul dramatic al vocii sale, cît și prin faptul că trăiește mult mai intens personajul. Cîntărețul va trebui să urmărească totuși stăruitor păstrarea fermă a tonului cît și clarificarea anumitor opacități, din fericire pasagere, ale vocii.

Rolul Lizei este ținut atît de Dora Massini cît și de Ioana Nicola-Știrbei, artiste emerite ale R.P.R. Dora Massini redă cu înțelegere deplină tumultul sufletesc al tinerei femei, în sufletul căreia îndoielile și neliniștea cresc pînă la deznodămîntul final : aruncarea în Neva. Ioana Nicola-Știrbei găsește accente dramatice juste, deosebit de puternice, înfățișînd pe eroină cu realism.

Rolul bătrînei contese este ținut pe rînd de Maria Snejina, artistă emerită a R.P.R., și de Maria Moreanu. Ambele artiste izbutesc să realizeze cu o plasticitate desăvîrșită acest dificil rol de compoziție în care totul este redat cu o artă desăvîrșită. Personajul creeat trăește și dincolo de scenă.

Punînd în joc valoroasele sale însușiri vocale și interpretative, artistul poporului Petre Ștefănescu-Goangă reușește să dea un deosebit relief personajului de secund plan al piesei, contele Tomski, prietenul lui Herman, om de petrecere nepăsător și sceptic. La rîndul său, baritonul Alexandru Enăceanu realizează un Tomski plin de viață.

Mihail Arnăutu, Nicolae Herlea și Șerban Tassian, interpretează pe cneazul Eletchi, logodnicul Lizei. Nicolae Herlea care dispune de o excepțională voce de bariton, a cîntat cu multă căldură aria din actul II, „Ce dragă-mi ești..." etc. Cu atît mai mult este dator să-și observe impostația evitînd a cînta strîns,



Scenă din „Dama de pică"

fapt care aduce o stînjenire a emisiei și deci a intensității vocale.

In scena pastorală din actul II s-au evidențiat Zenaida Palli, artistă emerită a R.P.R., Magda Ianculescu și Elena Cernei laureate ale celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților dela București.

Corurile, socotite în „Dama de pică" însuși de Ceaicovski de o importanță mai mică, dat fiind caracterul operei, au fost pregătite cu îngrijire de către maestrul Gh. Kulibin. Este de remarcat faptul că aproape fiecare corist e un actor care în scenă se mișcă, joacă — și scena finală a jucătorilor de cărți a fost o bună ilustrare a acestui fapt. Să arătăm însă că deși avea armonium în culise, corul a scăzut mult, în scena citată, distonînd simțitor față de orchestră, cînd aceasta reintervine pentru a cînta laolaltă.

Scenele de balet conduse de maestrul emerit al artei A. Romanovski au o frumoasă ținută artistică, îndeosebi dansul jucătorilor de cărți, iar balul din casa înaltului demnitar în care apare și împărăteasa Ecaterina a II-a dă imaginea unei serbări plină de fast.

Această realizare de pe scena primului teatru de Operă și Balet al țării, este de sperat că va deschide o lungă serie de succese care să atragă tot mai mult către muzica de operă masele largi ale oamenilor muncii.

„Damnaţiunea lui Faust“ la Filarmonica de Stat din Bucureşti

de V. CRISTIAN

Pentru aniversarea a 150 de ani dela naşterea marelui compozitor francez Hector Berlioz, Filarmonica de Stat din Bucureşti a prezentat publicului în zilele de 9, 10 şi 11 ianuarie, una din cele mai ample lucrări ale sale, legenda dramatică în 4 părţi „Damnaţiunea lui Faust”.

Sub conducerea dirijorului D. D. Botez, artist emerit al R.P.R., corul, orchestra şi o parte din soliştii ansamblului coral, au contribuit la o realizare artistică merituoasă care s-a bucurat de o bună primire din partea publicului. Textul literar al acestei „opere de concert”, cum o numea compozitorul, a căpătat o nouă versiune literară, datorită scriitorului Vintilă Rusu-Şirianu. Această versiune se apropie mai mult de originalul scris de Berlioz şi de L. Gaudonnière, care au fost călăuziţi de prima traducere în limba franceză a capodoperei lui Goethe, semnată de poetul Gérard de Nerval. Dirijorul D. D. Botez a lucrat la adaptarea muzicală a noii traduceri.

Este locul să subliniem aici marile progrese înfăptuite de ansamblul coral al Filarmonicii, în scurtul timp de cînd el fiinţează. In numai doi ani, acest tînăr cor a putut să corespundă înaltelor exigenţe artistice ale unor lucrări monumentale ca „Requiem”-ul de Mozart, „Simfonia a IX” şi „Missa Solemnis“ de Beethoven, „Pe cîmpia Culicovo“ de Iurii Şaporin, ş. a. Dirijori de valoare ca D. D. Botez şi Ştefan Mureşanu (acesta din urmă lucrează cu formaţia dela înfiinţarea ei), au asigurat progresul rapid al acestui ansamblu fruntaş, a cărui existenţă asigură popularizarea celor mai frumoase pagini din literatura corală şi vocal-simfonică a clasicismului şi a epocii contemporane. Cei mai buni dirijori ai noştri, George Georgescu şi C. Silvestri, colaborînd cu corul Filarmonicii de Stat, au contribuit cu ştiinţa şi experienţa lor la şlefuirea artistică a formaţiei, căreia i se pot încredinţa, cu sigure garanţii de reuşită, cele mai diferite partituri.

Deşi nu prezintă dificultăţi deosebite de execuţie ca în lucrările pomenite mai sus, „Damnaţiunea lui Faust“, aşa cum a fost redată în concertele comemorative amintite, s-a caracterizat prin unele inegalităţi de expresie în redarea bogatului ei conţinut. In timp ce corul a corespuns în cea mai mare parte cerinţelor muzicale ale lucrării, orchestra a avut o prezenţă adesea inexpresivă şi aceasta în momentele cele mai zguduitoare ale lucrării. Faptul îşi are cauzele sale obiective. Dirijorului i s-au dat prea puţine repetiţii, şi dacă partea de orchestră nu conţine dificultăţi prea mari, cu excepţia scenei „Prăbuşirea în infern“, care reclamă o mare pregnanţă ritmică, sau „Menuetul spiriduşilor“, necesitînd o sonoritate străvezie, delicată, ea pretinde totuşi în totalitatea ei o şlefuire meticuloasă pentru a contribui la redarea realistă a înţelesului lucrării.

In genere, se poate face constatarea că orchestrei i-a lipsit varietatea dinamică şi pregnanţa ritmică. Episoade pur simfonice ca „Marşul lui Rakoczi“, „Baletul silfelor” şi „Apoteoza Margaretei”, au fost lipsite de viaţă, de expresie artistică. Emoţia închisă în paginile partiturii nu a pătruns liber şi firesc în sala de concert pentru a pune stăpînire pe auditor.

In schimb au fost redate admirabil părţi corale dificile, cum sunt Corul studenţilor şi Corul soldaţilor cu ritmica lor variată, precum şi îmbinarea celor două coruri, cîntînd unul pe latineşte iar celălalt în limba în care a fost făcută traducerea. Dirijorul a fost preocupat de realizarea legăturilor dintre cor şi orchestră şi solişti, dar această preocupare nu a putut scoate suficient în relief mişcarea vocală şi instrumentală însufleţită a scenei Terţetului, cînd Mefisto, Faust şi Margareta schimbă replici vii, în timp ce corul marchează episodul cu acorduri expresive, iar orchestra redă teama îndrăgostiţilor de a nu fi surprinşi de cei ai casei.

Desigur că dacă dirijorul D. D. Botez, care este un excelent conducător şi pedagog coral, ar fi beneficiat de un număr mai mare de repetiţii cu orchestra, corul şi soliştii, aşa cum s-a făcut şi în trecut, izbînda sa artistică ar fi fost totală.

In ceeace priveşte interpretarea solistică, ea a fost deasemeni inegală. Vom începe în ordinea apariţiilor. Rolul Faust cîntat de Dumitru Scurtu a fost în genere frumos şi expresiv redat. Recitativul liric, creeat de Berlioz în această lucrare, a fost pătruns şi exteriorizat cu căldură şi sobrietate. Din păcate vocea lui D. Scurtu are un ambitus redus, ceeace face ca notele acute să-i fie incomode. D-sa a avut însă momente frumoase în scena primului monolog „Primăvar-a ucis al iernii ger“ sau în scena a IV-a, „Nu plîng c-am lăsat rîzătoarele cîmpii”.

Rolul lui Mefisto, cîntat de apreciatul nostru bas Nicolae Secăreanu, artist emerit al R.P.R. şi solist al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., a fost redat cu un sentiment care nu corespundea întotdeauna stărilor psihologice dezvăluite de mersul acţiunii. Mefisto este un personaj complex. De aceea Berlioz a scris pentru acest rol un şir de recitative foarte variate ca expresie, un cîntec satiric, „Balada purecelui“, o arie lirică, „Iată ce roze“, o sarcastică „Serenadă“, toate acestea culminînd cu demonismul imperativ din scena „Prăbuşirii în Infern“. Mefisto e liric, batjocoritor, seducător la chef, dar plin de drăcească cruzime în ultimele scene. Din aceste caracteristici ale personajului, interpretului i-a lipsit nota de sarcasm în „Serenadă“, care, chiar dacă e scrisă în tempo de vals, exprimă batjocura lui Mefisto pentru virtute. Această atitudine a sa e realizată de acompaniamentul în pizzicate al corzilor, de sonorităţile muşcătoare ale orchestrei, imitînd sunetul unei chitare drăceşti. Deasemeni, în „Balada purecelui“, humorul personajului are puternice rezonanţe batjocoritoare.

Aceste obiecţiuni nu micşorează însă meritul şi conştiinţa profesională a interpretului care a excelat în redarea cu un patos reţinut a recitativelor şi în calda interpretare a ariei „Iată ce roze“.

Rolul episodic al lui Brander, încredinţat baritonului Alexandru Voinescu, a fost din păcate sub nivelul posibilităţilor vocale şi expresive ale acestui tînăr şi talentat cîntăreţ. Cîntecul „Cîndva-ntr-o bucătărie — un şoarece s-a instalat“ este o melodie sprintenă, un cîntec strofic, în allegro, care în primul rînd trebuie bine rostit, spus. Hazul lui constă în cuvinte. Or acestea nu s-au auzit. Aici am voi să introducem o remarcă valabilă pentru mulţi cîntăreţi ai noştri şi mai ales pentru ansamblurile corale. In pasajele cîntate în piano, ritmul, tempoul şi mai ales dicţiunea apar estompate. Acompaniamentul orchestral n-a menajat pe solist.

Am lăsat la urmă rolul Margaretei, cîntat admi-

rabil de soprana Emilia Petrescu, din quartetul vocal al Filarmonicii. Această tînără şi talentată cîntăreaţă, avînd o voce bine pozată, se prezintă întotdeauna bine pregătită în faţa publicului. D-sa ne-a redat cu multă puritate „Balada regelui din Thulé" şi cu căldură scena duetului de dragoste. In deosebi „Balada", acest „cîntec gotic", cum îl numea Berlioz, s-a situat la nivelul unei reale înfăptuiri artistice.

Nu putem încheia această cronică fără a sublinia meritul dirijorului D. D. Botez, care luîndu-şi sarcina de onoare de a populariza una din capodoperile muzicii universale, a dat dovadă de putere de muncă, competenţă profesională şi dragoste de artă.

Tineri solişti pe estrada Ateneului

Publicul nostru asistă întotdeauna în număr mare la debuturile unor tineri interpreţi. Din ce în ce mai des aşteptările lui sunt răsplătite prin rezultatele valoroase obţinute de elemente la care se poate constata că talentul a fost susţinut şi dezvoltat de un studiu serios, de o îndrumare rodnică.

In atari cazuri, aplauzele darnice al auditorilor corespund într-adevăr valorii reale a debutantului. Venind cu speranţa firească de a saluta apariţia unui nou talent, publicul se arată totdeauna, în asemenea împrejurări, îngăduitor faţă de unele deficienţe care pot fi inerente oricărui început. De aceea aplauzele nu pot fi considerate întotdeauna pe deplin concludente în ceeace priveşte calităţile tînărului muzician.

De aceste lucruri trebuie să se ţină seama, fără îndoială, cînd ne referim la concerte ca acel al Orchestrei Simfonice Radio din 21 ianuarie 1954, în care a apărut ca solistă tînăra pianistă Sanda Bobescu, ca şi acele ale orchestrei Sfatului Popular al Capitalei în care soliști au fost Helmuth Plattner şi Mircea Opreanu.

Sanda Bobescu, laureată a concursului naţional al tinerilor soliști, a executat „Variaţiunile simfonice" pentru pian şi orchestră de César Franck (1822—1890) iar, la cererea publicului, un coral de Bach. A pătrunde în miezul lucrării, a înţelege conţinutul poetic al fiecărui element constitutiv în parte, a creea imagini cuprinzătoare şi a le integra în mod echilibrat, în lumina unei concepţii artistice juste, într-un tot unitar, a da frîu liber imaginaţiei fără a ieşi din stilul specific acestor capodopere din repertoriul concertistic, — iată lucruri care pun la grea încercare chiar interpreţi consacraţi şi de aceea nu este de mirare faptul că Sanda Bobescu nu a învins întotdeauna aceste dificultăţi. S-a putut observa că pianista a trecut cam superficial peste anumite fragmente, că armoniile atît de bogate ale muzicii lui Franck nu au fost relevate îndeajuns din cauză că mîna stîngă nu le-a susţinut pe cît ar fi trebuit. Ceeace s-a putut remarca însă pozitiv la tînăra noastră interpretă a fost muzicalitatea ei, îndeosebi în acele fermecătoare pagini lirice din partea mijlocie, în care pianul şi violoncelul pot creea o atmosferă plină de poezie.

Este de dorit ca un element ca Sanda Bobescu care dispune de neîndoielnice resurse artistice, să se prezinte în viitor pe estrada de concert pregătită mai temeinic, pentru a da întreaga măsură a talentului ei.

Helmuth Plattner a susţinut partea solistică din concertul pentru orgă şi orchestră în sol minor de Georg Friedrich Haendel (1685—1759). Dela început trebuie spus că aşteptările publicului au fost pe deplin întemeiate. Organistul a realizat o interpretare foarte reuşită, în care o concepţie artistică clară asupra conţinutului şi stilului lucrării a fost tradusă în viaţă prin mijloace sobre, printr-o bună folosire a registrelor, o tehnică sigură, o mare precizie ritmică. Dela prima pînă la ultima pagină a concertului solistul a fost acompaniat în mod remarcabil de orchestra dirijată de Mircea Basarab [1]).

Calităţile interpretului s-au afirmat odată mai mult în cele două piese cîntate ca supliment la cererea publicului.

Ascultînd primul concert de orgă de Haendel (cu totul el a scris douăzeci), care s-a bucurat de un atît de mare succes în rîndurile ascultătorilor, nu ne-am putut opri de a gîndi că avem încă prea rar prilejul de a admira aceste capodopere care au constituit o contribuţie de seamă la închegarea genului clasic al concertului, la laicizarea muzicii de orgă.

Violonistul Mircea Opreanu, laureat al concursului naţional al tinerilor soliști, a cîntat binecunoscutul concert în sol minor de Max Bruch (1838—1920). Chiar dela primele măsuri ale lucrării, în care vioara expune pasagii cu caracter de cadenţă, tonul frumos, vibrato-ul cald, de bun gust, au atras de îndată atenţia auditorului, cu toate că instrumentul pe care cînta solistul nu era de o calitate mulţumitoare. Sunt de relevat ca preţioase însuşiri ale lui Mircea Opreanu, logica şi frumuseţea frazării, acurateţea, cursivitatea şi expresivitatea discursului muzical, (ceeace presupune între altele o tehnică serioasă a mîinii drepte). Pentru întreg publicul a reieşit clar faptul că el este un element care îndreptăţeşte multe aşteptări pentru viitor.

Nu încape îndoială că tinerii noştri soliști, vor face progrese continui în condiţiile prielnice de studiu şi afirmare pe care le au.

Va trece timpul... El va consolida aceste prime succese, dacă tinerii noştri soliști nu se vor mulţumi niciodată cu realizările lor, ci vor căuta să se perfecţioneze neîncetat.

Numai aşa publicul va putea aprecia ridicarea pe o treaptă înaltă a concepţiei artistice şi tehnicii Sandei Bobescu, care va pătrunde fără îndoială adevărata măreţie a muzicii lui Bach şi va găsi calea de a da mai mult relief imaginilor pe care le creează — îmbogăţirea simţului poetic şi creşterea căldurii în interpretarea lui Helmuth Pattner, ca şi o mai mare pasiune în arta interpretativă a tînărului violonist Mircea Opreanu.

In încheierea acestor scurte aprecieri nu putem decît să urăm celor trei tinere talente să realizeze tot ceeace aşteaptă dela ei masa iubitorilor de muzică.

S. P.

---

1) Deşi nu intră în obiectul celor pe care am vrut să le exprimăm în aceste rînduri, nu se poate să nu remarcăm că orchestra Sfatului Popular al Capitalei este în plin progres, iar conducerea ei vădeşte preocuparea demnă de laude de a promova tineri soliști. Te impresionează în primul rînd faptul că membrii orchestrei cîntă cu pasiune tinerească, cu pasiune pentru muzică, lucru care trebuie menţinut. Ansamblul sună mai omogen şi cu siguranţă că dacă instrumentele ar fi mai bune, membrii lui ar putea obţine succese şi mai frumoase. Un merit special îi revine pentru progresele acestea dirijorului Mircea Basarab ale cărui bogate resurse artistice se afirmă din ce în ce mai puternic.

Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi pe scena Operei de Stat din Cluj

de ILIE BALEA
și LAZĂR COSMA

„Opera — spunea Ceaicovski — *și numai ea, te apropie de oameni, leagă muzica ta de publicul adevărat, te face să aparții nu numai unor cercuri restrînse ci, în condițiuni prielnice, întregului popor*"... *„opera are un avantaj: ea îți dă putința să exerciți o înrîurire asupra simțămîntului muzical al maselor.*"

In etapa actuală a dezvoltării muzicii noastre, creația de operă a început întra-devăr să „atragă" pe compozitori și acest fenomen este expresia prefacerii prin care trece viața noastră muzicală.

In „condițiile prielnice" despre care vorbea Ceaikovski și pe care le vedem realizîndu-se astăzi în țara noastră, opera, gen profund realist și prin excelență democratic, este menită să joace un rol conducător în dezvoltarea muzicii noastre.

In lupta pentru creearea operei clasice românești, moștenirea înaintașilor ocupă un loc important și constituie un punct de plecare bogat în învățăminte. Lucrările unor înaintași ca Al. Flechtenmacher, Ed. Caudella, G. Stephănescu, precum și operele mai noi ca „Oedip" de George Enescu, „Năpasta" de Sabin Drăgoi, „Alexandru Lăpușneanu" de Al. Zirra, „Strigoii" de Andreescu-Skeletty, „Păcat boieresc" de Marțian Negrea, „Făt Frumos" de Lucian Teodosiu, ș. a., cuprind o bogată experiență creatoare în stare să aducă contribuțiuni importante în dezvoltarea, pe baze noi, a teatrului de operă din țara noastră.

Creeată în anii 1926—1927, opera „Năpasta" oglindește o etapă frămîntată în dezvoltarea muzicii noastre; ea este o dovadă a contradicțiilor ascuțite care decurgeau din rezistența compozitorilor legați de tradițiile populare în fața ofensivei tot mai puternice a cosmopolitismului, a formalismului și spiritului decadent, aduse de burghezia reacționară și în domeniul muzicii. Principalul merit al operei „Năpasta", ca al întregii creații a compozitorului Sabin Drăgoi, a fost că în aceste condiții a militat pentru caracterul popular în muzică, a absorbit seva melodică a creațiilor sale din izvoarele cîntecului popular.

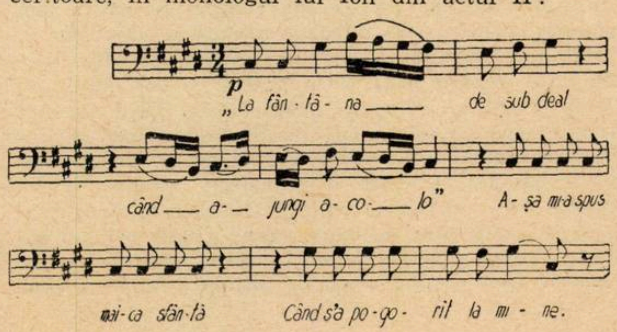
„Năpasta" a constituit un fenomen pozitiv și progresist în viața muzicală din trecut și, din acest punct de vedere, opera cuprinde numeroase momente care îi atribuie și astăzi o reală valoare artistică. In același timp „Năpasta" cuprinde pagini care ne apar cu atît mai evident ca fiind discutabile în zilele noastre. Dar chiar și aceste aspecte includ în sine o experiență plină de învățăminte și deci rodnică.

Baza literară dela care a plecat compozitorul în creearea operei „Năpasta" a fost lucrarea cu același nume a lui Caragiale. Nu este locul să reluăm aici discuțiile care s-au dus în legătură cu această operă dramatică a marelui nostru clasic. Nu demult, cu prilejul centenarului lui Caragiale, au apărut numeroase studii care au pus just și clar în lumină principalele merite precum și unele scăderi ale acestei drame. Din punct de vedere al specificului dramaturgiei de operă „Năpasta" lui Caragiale oferea caractere puternice, bine conturate, cu o viață sufletească bogată și cu un conflict psihologic ascuțit. In același timp „Năpasta" lui Caragiale reflecta (deși fără definirea precisă a împrejurărilor sociale determinante tipice) imagini ale vieții societății românești dela sfîrșitul secolului al XIX-lea, imagini care erau foarte actuale și în al treilea deceniu al secolului nostru, cînd Sabin Drăgoi s-a îndreptat spre creearea operei. Aceste aspecte dezvăluie concepția realistă a compozitorului: afirmarea principiului operei ca gen prin excelență dramatic, capabil să reflecte imagini și conflicte reale, inspirate de viață. Pentru a da amploare fondului social, determinant, al dramei psihologice, compozitorul a făcut unele modificări în drama lui Caragiale, introducînd un prolog — care redă imaginea satului cufundat în întuneric de regimul burghezo-moșieresc — și cîteva scene corale. In operă rolul principal nu este acela al Ancăi sau al lui Dragomir, ca în dramă, ci acela al lui Ion nebunul, căruia compozitorul i-a rezervat cele mai importante și mai ample pagini muzical-dramatice și care devine purtătorul ideii principale a operei, de ascuțită critică socială. Compozitorul a căutat să dezvăluie ideea operei, să-i accentueze caracterul de critică socială ascuțită. Cu toate că compozitorul ar fi putut merge și mai curajos pe acest drum al interpretării creatoare a originalului literar, el a reușit în parte să transforme lucrarea lui Caragiale dintr-o dramă a răzbunării personale a Ancăi într-o dramă a năpăstuitului Ion, victima unei societăți nedrepte și a unui regim neuman.

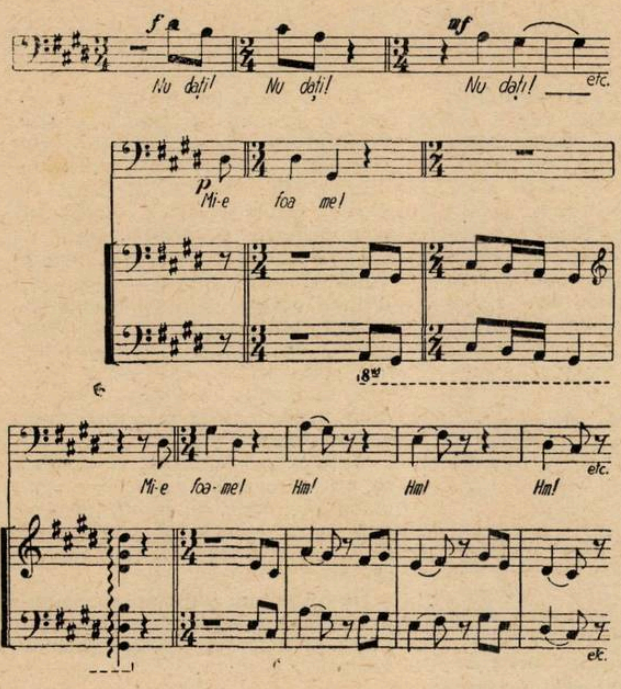
Cît de juste și rodnice au fost aceste abateri creatoare dela originalul literar, o dovedește faptul că cele mai valoroase pagini muzical-dramatice ale operei sînt legate de prolog, de scenele corale și de partitura lui Ion, mai ales în actul al III-lea. In aceste scene, compozitorul a reușit să scrie nu numai o muzică frumoasă, ci pagini de adevărată măestrie muzical-dramatică, pline de interes și încordare emoțională, de putere de convingere.

Părțile corale, deși nu au fost asimilate organic în urzeala conflictului, deși nu li s-a atribuit un rol dramatic, dezvăluie viguros o imagine a poporului. Ele sunt scrise într-un stil sugestiv cu un pregnant caracter popular și reușesc să exprime forța vitală a poporului, dragostea lui de viață, ura necruțătoare față de asupritori. Alături de corurile ample din prolog, mai reușit și deosebit de semnificativ este scurtul episod coral dela sfîrșitul operei: Dragomir, mărturisindu-și crima, nu e predat jandarmilor, justiției burghezo-moșierești, ci țăranilor, întruchipînd judecata dreaptă și aspră a poporului.

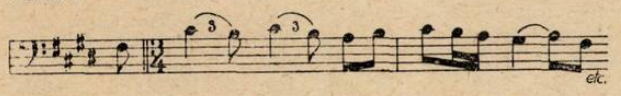
Deosebit de sugestivă este caracterizarea muzical-dramatică a lui Ion. Aici compozitorul a reușit să scrie pagini de adevărată frumusețe, să creeze un recitativ melodic care se distinge prin plasticitatea sa, prin concentrarea lui emoțional-dramatică și prin caracterul popular românesc. Astfel, este caracteristică îmbinarea recitativului, în care intonațiile melodice redau plastic intonațiile graiului, cu părți cantabile, care se disting prin frumusețea melodică cuceritoare, în monologul lui Ion din actul II:



Elementele recitativului dramatic, pornind dela anumite intonații ale vorbirii expresive pe care le generalizează, constituie principalul mijloc de caracterizare a imaginii lui Ion:



Elementele caracteristice ale acestor intonații — intervalele tînguitoare de secundă coborîtoare și ascendentă și mai ales intervalul de terță minoră descendentă — stau la baza caracterizării intonaționale unitare a imaginii lui Ion, care se exprimă deosebit de sugestiv în tema orchestrală a năpăstuitului pădurar:



Toate aceste elemente capătă o întrebuințare care denotă o reală măestrie artistică mai ales în scena morții lui Ion din actul III, unul din momentele culminante ale operei. Aceste exemple de recitativ dramatic, constituie una dintre cele mai importante contribuții pe care le-a adus Sabin Drăgoi în „Năpasta" la creearea unui stil de operă romînesc. Compozitorul a reușit aici să asimileze în mod creator bogata experiență a clasicilor ruși, în special a lui Dargomîjski și Mussorgski, în domeniul recitativului.

S-ar putea însă reproșa compozitorului predominarea excesivă a acestui element asupra celui melodic, mai ales în partitura lui Dragomir, Gheorghe și Anca. Este neîndoielnic că recitativul a jucat un rol însemnat în dezvoltarea stilului realist de operă și a constituit o etapă rodnică în marea reformă a operei pe care au înfăptuit-o clasicii ruși în secolul trecut. Dar, asemenea culturii muzicale clasice ruse, stilul nostru de operă nu poate să se limiteze la acest element, ci trebuie să se îndrepte spre un stil melodic, larg cantabil, în care formele clasice de arii, duete, ansambluri vocale ample, să ocupe un loc expresiv de frunte, constituind alături de tematismul muzical, principalele mijloace de caracterizare a personagiilor în acțiune, a stărilor sufletești și a evoluției lor dramatice.

Partea orchestrală a operei „Năpasta" cuprinde pagini valoroase, mai ales în scenele lui Ion. Studiind partitura, compozitorii noștri își pot îmbogăți experiența și în ce privește folosirea orchestrei ca mijloc de expresie dramatică. Totuși orchestra are momente în care rămîne neutră față de acțiunea scenică și participă destul de palid la dezvăluirea stărilor sufletești și a evoluției psihologice a personagiilor.

Spectacolul „Năpasta", realizat de dirijorul Lucian Surlașiu și de regizorul Panait V. Cottescu, este în același timp și un remarcabil eveniment artistic în viața noastră muzicală. In interpretarea distinșilor cîntăreți clujeni, Constantin Ujeicu (Ion), Cecilia Beligan (Anca), Augustin Almășanu (Dragomir), Ion Dinculescu (Gheorghe), a ansamblului coral și orchestral al Operei de Stat din Cluj, în realizarea plastic-decorativă a pictorului Walter Widman, spectacolul se bucură de o reală prețuire a publicului.

Realizarea scenică a operei „Năpasta" la Cluj a căutat să suplinească o serie de lipsuri ale dramaturgiei, cu deosebire lipsurile în ce privește reliefarea împrejurărilor sociale tipice și încadrarea părților corale, mai adînc, în țesătura dramatică a conflictului. Astfel, în prolog, prin mijloacele imaginilor scenice, regizorul s-a străduit să definească apartenența de clasă a lui Dragomir, imaginînd o serie de acțiuni care-l arată aliat cu jăcmănitorii satului — jandarmul și primarul. De asemenea a fost reliefat scenic protestul și spiritul de revoltă al țăranilor. Desigur că aceste elemente scenice noi, care îmbogățesc sensul ideologic al spectacolului, ar fi devenit mai convingătoare dacă ar fi fost susținute și amplificate muzical de însuși compozitorul operei. La transmiterea ideii lucrării, o contribuție hotărîtoare o aduce interpretarea impresionantă a artistului Ujeicu, care, în rolul lui Ion, realizează una din cele mai valoroase creații din rodnica lui activitate scenică. Intr-adevăr, Ion devine în interpretarea lui Constantin Ujeicu o imagine cu puternice ascuțimi de critică socială, o mărturie vie și convingătoare a crimelor pe care regimurile burghezo-moșierești le-au săvîrșit împotriva omului, împotriva poporului.

Realizarea la Cluj a spectacolului „Năpasta" deschide drumul repertoriului romînesc pe scena teatrului de operă și constituie o contribuție însemnată în acțiunea de valorificare a trecutului muzical și de creeare a operei clasice romînești.

Note şi informaţii

R. P. R.

■ La Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a avut loc la 13 ianuarie a.c. o audiţie cu care prilej s-au ascultat: Ciclul de lieduri de Hilda Jerea pe versuri populare şi Suita simfonică *„In Munţii Apuseni"* de Marţian Negrea (pe bandă de magnetofon). La prezentarea liedurilor şi-au dat concursul soliştii ai Operei de Stat: Zenaida Pally şi Cornelia Gavrilescu, artiste emerite ale R.P.R., Valentin Teodorian, laureat al Festivalului Mondial al Tineretului dela Bucureşti şi Mircea Buciu, artist emerit al R.P.R.

La 20 ianuarie a.c. s-au audiat o serie de lucrări pentru copii. Programul a fost compus din: Cîntece pentru preşcolari de Emil Skelety, Piese pentru copii (pentru pian) de Marcela Constantinescu, Cîntece din folclorul copiilor, culese de Nelu Ionescu şi Cîntece pentru copii de C. Simionescu.

La prezentarea acestor cîntece şi-au dat concursul corul de copii al Căminului F. C. Gh. Gheorghiu-Dej precum şi corurile unor şcoli elementare din Capitală.

Cele două audiţii au fost urmate de discuţii la care au participat o serie de compozitori, critici, muzicologi profesori de muzică şi interpreţi.

■ Ansamblul Artistic al Sfatului Popular al Capitalei a dat la 27 decembrie 1953 un concert simfonic în cinstea agitatorilor fruntaşi ai Organizaţiei de Bucureşti a P.M.R., cu care ocazie s-a executat *„Cantata Bucureştiului"* de Alfred Mendelsohn.

La 6 ianuarie a.c., orchestra simfonică a dat un concert educativ la Palatul Pionierilor. Precedat de prezentarea fiecărui instrument al orchestrei, programul a cuprins Simfonia pentru copii de Haydn, Cinci piese pentru copii de Alma Cornea, orchestrate de Th. Rogalski iar soprana Victoria Drăgănescu, acompaniată la pian de Helmuth Platner a cîntat *„Valsul bucuriei"* de Tulicov şi *„Săniuţa"* de Radu Şerban. Concertul s-a încheiat cu povestea muzicală *„Petrică şi lupul"* de Prokofiev, povestitor fiind Silviu Gurău, dela Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. Concertul, care s-a bucurat de un frumos succes în faţa micilor ascultători, a fost condus de dirijorul Ion Hîrţan.

■ La 30-31 ianuarie şi 1 februarie a.c. au avut loc la Teatrul C.C.S. trei concerte ale ansamblului simfonic, dirijate de S. Comissiona. Cu acest prilej s-a executat în primă audiţie suita *„S-au copt strugurii"* de Mihail Jora. In program au mai figurat: Uvertura la opera *„Flautul Fermecat"* de Mozart, *Concertul în fa minor pentru pian şi orchestră* de Bach (solist Dan Mizrachi) şi Valsul din opera *„Cavalerul rozelor"* de R. Strauss.

■ In cadrul audiţiilor ce au avut loc la Ministerul Culturii, s-au ascultat în cursul lunii ianuarie cantata „Pe drumul tinereţii" pentru cor şi orchestră de Vasile Timiş şi balada pentru voce şi pian de T. Nanu, „Distribuitorul de manifeste".

■ Pe ecranele Capitalei va fi prezentat în curînd un film închinat vieţii şi creaţiei compozitorului Frantz Schubert, realizat de studiourile austriace.

Realizatorii filmului au căutat să redea lupta acestui compozitor pentru o creaţie liberă, pentru adevăr în artă, arătînd cum muzica sa este din ce în ce mai mult îndrăgită de ascultători. Ei au subliniat cu mult simţ artistic caracterul popular al muzicii lui Schubert.

■ In planul de tipărituri muzicale pe anul 1954 al Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă, figurează numeroase piese muzicale şi lucrări de muzicologie, dintre care unele vor apare în foarte scurt timp la librării.

Printre acestea sunt: cincizeci doine, balade şi cîntece de Tiberiu Brediceanu, opere alese de Ciprian Porumbescu, trei piese pentru pian de Paul Constantinescu, o suită românească pentru pian de Constantin Derussi, Studii de concert (pentru pian) de Grigore Ghidionescu, Rondo a capricio de Radu Paladi, Poemul concertant pentru vioară şi orchestră de Ludovic Feldman, suita „Privelişti moldoveneşti" de Mihail Jora, partea a IV-a (Izbuc-tarantella) din suita „In Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, Dans simfonic de Sergiu Sarchizov, Poemele pentru muncă şi pace de Virgil Gheorghiu, nouă cîntece şi dansuri pentru orchestră populară, Uvertura festivă de Nicolae Buicliu, Sonata pentru violoncel de Valentin Gheorghiu, metoda de oboi de Pavel Tornea, Simfonia a III-a de Alfred Mendelsohn, ş.a.

Deasemenea, ESPLA va tipări „Tratatul de armonie" de Rimski-Korsacov precum şi un volum, „Puşchin şi Ceaicovski".

■ La 29 ianuarie a.c. a avut loc la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. o discuţie în jurul libretului pentru balet intitulat *„Călin"* de Matilda Urseanu, a cărui muzică va fi scrisă de compozitorul A. Mendelsohn.

La discuţiile care au urmat după lectura libretului au participat artişti coregrafi, compozitori, regizori, dirijori, etc. Vorbitorii au subliniat calitatea libretului, înalta lui ţinută poetică, el putînd constitui o minunată bază pentru creearea unei opere coregrafice.

Autoarea libretului a folosit în mare măsură tema poemului cu acelaşi titlu de M. Eminescu, dar ea a adăugat şi scene inedite, în spiritul creaţiei marelui poet.

Discuţiile au ridicat şi diverse probleme în legătură cu dezvoltarea creaţiei de balete în ţara noastră.

U. R. S.S.

■ La sfîrşitul lunii ianuarie şi începutul lunii februarie a.c., o delegaţie de artişti romîni compusă din dirijorul Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din RPR., director şi conducător artistic al Teatrului de Stat de Operă şi Balet al R.P.R. — conducătorul delegaţiei, violonistul Ion Voicu, şi pianistul Mîndru Katz, artişti emeriţi ai R.P.R. soprana Magda Ianculescu laureată a concursului celui de al IV-lea Festival al Tineretului şi Studenţilor dela Bucureşti, prof. Dagobert Bucholtz, şi Ion Goia, director adjunct în Direcţia Muzicii din Mîndru Katz, artişti emeriţi ai Uniunea Sovietică, unde au dat o serie de concerte.

Astfel, la 22 ianuarie, în sala mică a Conservatorului Ceaicovski, soprana Magda Ianculescu a prezentat un recital cu piese variate.

In concertul din 23 ianuarie al Orchestrei simfonice de Stat a U.R.S.S. dirijat de C. Silvestri, s-a executat Rapsodia a II-a de George Enescu, Concertul Nr. 1 pentru pian şi orchestră de Ceaicovski, solist pianistul Mîndru Katz, Simfonia Spaniolă de Lalo, solist violonistul Ion Voicu şi Bolero de Ravel.

La 25 ianuarie, la Casa Centrală a activiştilor artei din Moscova, a avut loc întîlnirea artiştilor din acest oraş cu grupul muzicienilor romîni. Cuvîntul de salut a fost rostit de Iurii Zavadski, conducătorul artistic al Teatrului Mossoviet, artist al poporului din U.R.S.S., iar din

partea delegației romîne a răspuns Ion Goia. La concertul care a urmat și-au dat concursul octetul vocal al Ansamblului de cîntece și dansuri al Armatei sovietice „A. V. Alexandrov", artiștii de balet dela Teatrul Mare din Moscova, V. Preobrajenski și I. Tihomirnova și harpista V .S. Dulova. Cu același prilej, artiștii romîni au interpretat creații ale compozitorilor din țara noastră.

Tot la 25 ianuarie a avut loc un recital de muzică de cameră dat de pianistul Mîndru Katz și violonistul Ion Voicu.

La 26 ianuarie, în sala Ceaicovski, Marea Orchestră a Comitetului Radiodifuziunii al U.R.S.S., dirijată de C. Silvestri, a executat trei piese pentru orchestră de coarde de Corelli, Concertul pentru pian în re minor de Bach, solist Mîndru Katz, trei piese pentru orchestră de coarde de C. Silvestri și Simfonia I-a de Șostacovici.

La 27 ianuarie concertul s-a repetat în sala mare a Conservatorului, înlocuindu-se Simfonia I de Șostacovici cu Simfonia de Cesar Franck.

La 28 ianuarie artiștii romîni au sosit la Leningrad unde au dat mai multe recitale de muzică de cameră și un concert simfonic în care C. Silvestri a dirijat Rapsodia a II-a de G. Enescu, Simfonia Spaniolă de E. Lalo (solist Ion Voicu) și Simfonia a V-a de Ceaicovski.

Concertele grupului de artiști din R.P.R. au fost călduros aplaudate de publicul sovietic.

■ In Uniunea Sovietică se desfășoară în prezent trecerea în revistă a echipelor artistice de amatori din colhozuri, sovhozuri, S.M.T. etc. Numai în R.S.F.S.R. această acțiune antrenează peste 1.500.000 artiști amatori în 120.000 colective. Ea este sprijinită de Statul Sovietic în multiple feluri, prin editarea de culegeri de cîntece, prin trimiterea pe teren a unor echipe de artiști profesioniști care să sprijine și să îndrume colectivele de amatori, etc. S-a realizat deasemenea un film intitulat *„Cîntecele cîmpiilor colhoznice"*, care prezintă activitatea echipelor artistice de amatori.

In etapa pe raioane, numeroase colective s-au evidențiat și au fost promovate pentru a participa la etapa pe regiuni. Colectivul artistic de pe lîngă Casa de Cultură din Urjumsk, condus de prof. F. Larionov, a primit diploma de onoare din partea Comitetului Regional al P.C.U.S. pentru montarea operei *„Ivan Susanin"* de Glinka..

In repertoriul echipelor corale se află lucrări clasice, sovietice, cîntece populare, cuplete colhoznice, precum și piese în care se cîntă sărbătorirea a 300 de ani dela unirea Ucrainei cu Rusia.

Această trecere în revistă de mare amploare scoate puternic în evidență caracterul de masă al mișcării artistice de amatori din Uniunea Sovietică.

■ Cu prilejul aniversării a 300 de ani dela unirea Ucrainei cu Rusia, a fost montată la Teatrul de Operă și Balet „T. G. Șevcenco" din Kiev, noua redactare a operei *„Bogdan Hmelniţki"* de compozitorul ucrainian K. Dankevici.

■ Mai multe grupuri de artiști din diferite țări, ca Norvegia, Grecia, R.D. Germană, etc., au vizitat în ultimul timp Uniunea Sovietică, dînd diverse spectacole. Publicul sovietic a avut deasemenea prilejul să asiste la mai multe seri muzicale date la Moscova, Leningrad și Kiev de către artista braziliană de cinematograf Vanji Orico, o cunoscută luptătoare pentru pace și participantă la sesiunea dela Viena a Consiliului Mondial al Păcii. In programele executate, ea a inclus mai ales cîntece populare din patria sa, precum și diferite piese vocale ale compozitorilor clasici ruși.

Intreaga presă sovietică a relevat talentul și măestria artistei braziliene, prin cronicile semnate de cunoscuți artiști sovietici ca Valeria Borisova, Artistă a Poporului din U.R.S.S., Marian Koval, secretar al Uniunii Compozitorilor sovietici, ș.a.

■ La Teatrul Mare din Moscova a avut loc la 17 ianuarie a.c. un spectacol extraordinar cu opera *„Carmen"* de Georges Bizet. Rolul lui José a fost interpretat de tînărul cîntăreț bulgar Dimitr Uzumov, solist al Teatrului de Stat de Operă și Balet din Sofia.

Artistul bulgar a fost călduros aplaudat de publicul sovietic.

ANGLIA

■ La 5 ianuarie a.c. s-a încheiat cel de al doilea Festival al tineretului studios pe întreaga Anglie, organizat la Londra din inițiativa Uniunii Naționale a studenților din Anglia. Participarea unor tineri artiști sovietici ca pianistul Vitali Secikin, cîntăreața Voskresenskaia, violonista Halida Ahtiamova, dansatorii Natalia Filippova și Stanislav Vlasov precum și a Ghiulinarei Mavaeva și a lui Rahim Isahodjaev, interpreți de dansuri populare uzbece, a fost evenimentul cel mai de seamă al Festivalului, spectacolele lor fiind călduros ovaționate de public.

CANADA

■ La 8 ianuarie a avut loc în sala „Guild Opera" din Montreal (Canada) prezentarea operei *„Boris Godunov"* de Mussorgski. Rolul lui Boris a fost cîntat de artistul Hugh Thompson iar al Marinei de cîntăreața Nell Rankin, ambii dela Metropolitan Opera din New-York. Rolul lui Pimen a fost interpretat de cunoscutul bas canadian Yoland Gerard.

La premieră a asistat ambasadorul U.R.S.S. în Canada, Ciuvahin, precum și un numeros public, care a aplaudat călduros muzica marelui compozitor rus.

CALENDAR MUZICAL

2 februarie

1594 — Moare la Roma cunoscutul compozitor italian Giovanni Pierluigi da Palestrina. A creeat madrigale, motete, messe, în care vădește înalta sa măestrie polifonică.

1814 — La Viena are loc prima audiție a Simfoniei a VIII-a de Beethoven.

10 februarie

1948 — *Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. cu privire la problemele muzicii.*

12 februarie

1894 — A murit la Cairo dirijorul pianistul și compozitorul german Hans von Bülow.

14 februarie

1704 — A murit la Paris compozitorul francez Marc Antoine Charpentier.

16 februarie

1829 — A murit la Passy, François Joseph Gossec unul din fondatorii Conservatorului din Paris. A desfășurat o vastă activitate pe tărîm muzical în anii Revoluției franceze din 1789—93.

17 februarie

1904 — A avut loc la Milano premiera popularei opere „Cio-Cio-San" de Giaccomo Puccini (text de I. Lang).

23 februarie

1934 — A murit compozitorul englez Edward Elgar.

24 februarie

1929 — A murit compozitorul francez André Charles Prosper Messager.

Nr. 11 şi 12–1953 ale revistei „Sovetskaia Muzîca"

Nr. 11

In articolul redacţional intitulat „Mereu înainte!" *se arată realizările obţinute în Uniunea Sovietică pe tărîmul creaţiei muzicale, după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie.*

Se vorbeşte în general despre creaţia de cîntec, corală, despre succesele înregistrate în genul simfonic ş. a.

Articolul se referă deasemenea la noile opere cu care s-a îmbogăţit repertoriul teatrelor muzicale şi anume: „Decembriştii" de I. Şaporin, „Familia lui Taras" de D. Kabalevski, „Tînăra Gardă" de I. Meitus, etc.

Se poate spune deasemenea că succesele obţinute de interpreţii sovietici la concursurile internaţionale dela Praga, Varşovia, Viena, Paris, Bruxelles şi Bucureşti, au pus în lumină calităţile acestor eminenţi interpreţi, crescuţi la înalta şcoală muzicală sovietică.

Se subliniază în încheierea articolului că realizările obţinute pînă astăzi trebuie să determine pe muzicienii sovietici să dea lupta pentru o mai mare exigenţă artistică, în vederea obţinerii unor noi victorii în creaţia muzicală.

★

In studiul intitulat Despre dîrzenie şi inspiraţie în creaţie", *compozitorul Aram Haciaturian ridică cîteva din problemele cele mai actuale ale creaţiei muzicale sovietice.*

După ce critică activitatea acelor compozitori care mai lucrează încă după cerinţele unui gust mediocru, A. Haciaturian analizează în principal:

Problemele inovaţiei în creaţie; *aceasta nu se poate identifica în niciun caz cu goana după „noutăţi" originale ale formei — aşa cum procedează formaliştii burghezi. Autorul articolului arată că inovaţia, care trebuie să se bizuie pe marile tradiţii ale artei clasice, nu trebuie să fie subordonată metodelor tehnice, ci ideii, conţinutului emoţional. Numai în felul acesta, inovaţia în creaţia muzicală poate contribui în mod efectiv la o întruchipare îndrăzneaţă, veridică, a fenomenelor vieţii.*

In continuare, A. Haciaturian precizează că scopul compozitorului trebuie să fie strîns legat de înfăţişarea veridică şi vie a epocii în care trăieşte. Vorbind de romantismul revoluţionar, el arată că acesta constituie unul din elementele importante ale stilului realismului socialist.

Marele compozitor se ridică apoi împotriva practicilor unor funcţionari din anumite foruri muzicale care încearcă să impună gusturile lor unor compozitori. Haciaturian subliniază că artistul trebuie să rezolve singur şi cu un adînc simţ de răspundere sarcinile puse în faţa lui de popor, de partid. Insfîrşit, A. Haciaturian arată că mai există unii compozitori care reduc noţiunea elementului naţional numai la structura intonaţiei melodice. Deasemenea mai există tovarăşi care consideră simpla reproducere a creaţiei populare, drept o justă folosire a elementului naţional.

A. Haciaturian precizează că noţiunea de element naţional în creaţia muzicală este mult mai largă. Alături de specificul melodic şi ritmul dansurilor sale, specificul timbrului instrumentelor sale, trebuie să ţinem seama de modul de gîndire muzicală a poporului, de maniera specifică de exprimare a emoţiilor sale.

In încheierea articolului său, marele compozitor vorbeşte de măestria muzicală, arătîndu-se de acord cu definiţia dată de D. Kabalevski, în articolul „Despre măestrie" (vezi „Muzica" nr. 7/1952) — precum şi de sarcinile care se pun astăzi criticii muzicale sovietice.

In articolul intitulat „Studiul muzicii popoarelor U. R. S. S.", *V. Vinogradov tratează însemnătatea specificului muzical naţional. El arată că înţeleptele îndrumări ale partidului comunist şi ale conducătorilor săi V. I. Lenin şi I. V. Stalin cu privire la problema naţională, au permis muzicologilor sovietici să înfrîngă influenţele vătămătoare ale ideologiei burgheze şi să pună în lumină specificul naţional al popoarelor din U.R.S.S. Relevînd elementul nou, specific, al fiecăreia din aceste culturi, contribuţia pe care o aduce în tezaurul muzicii, trebuie evitată cealaltă extremă, de a examina culturile naţionale izolat unele de altele, fără a se releva legăturile care există între ele. In încheiere, autorul subliniază necesitatea unui studiu aprofundat al legăturilor vii dintre muzica rusă, care a cunoscut o mai amplă dezvoltare, şi cea a popoarelor U.R.S.S.*

★

Cu prilejul celei de a 125-a comemorări a morţii marelui compozitor german, au apărut în revista Sovetskaia Muzîka două articole.

Primul este reproducerea articolului scris în anul 1928 de A. Glazunov, la centenarul morţii compozitorului.

Glazunov vorbeşte despre bogăţia conţinutului, despre impecabila măestrie tehnică a lui Schubert. Frumuseţea şi căldura melodiei, spontaneitatea inspiraţiei, profunzimea gîndirii se reflectă atît în creaţia simfonică cît şi în minunatele sale lieduri.

Compoziţiile de cameră care i se datorează lui Schubert şi în genere cele orchestrale, impresionează prin măestria concepţiilor. Inainte de a încheia consideraţiile sale asupra mult apreciatului compozitor, care n-a cunoscut în viaţă mulţumirea ce i se cuvenea, Glazunov arată influenţa pe care Frantz Schubert a exercitat-o asupra muzicienilor din lumea întreagă.

Cel de al doilea articol semnat de V. Conen şi intitulat „Schubert în Scrisori", *se referă la unele trăsături de caracter şi la anumite aspecte din viaţa compozitorului, aşa cum sunt oglindite în scrisorile sale.*

Corespondenţa lui arată că Schubert a preferat o viaţă plină de lipsuri dar liberă, unei existenţe supuse gustului arbitrar al unui stăpîn.

★

După cum se ştie, între 19 şi 28 decembrie 1953 a avut loc la Moscova plenara a VII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici, consacrată problemelor cîntecului sovietic. Revista „Sovetskaia Muzîca" *a publicat în Nr. 11 şi 12 o serie de materiale pregătitoare.*

În Nr. 11 al revistei s-au publicat mai multe articole în legătură cu creaţia cîntecului sovietic.

In articolul „Despre cîntecul contemporan rus", S. Aksiuk atacă problema acelor cîntece care n-au fost creeate de compozitori profesionişti ci de colectivele de coruri populare sau de colectivele muzicale de amatori. Autorul arată că trebuiesc grabnic lichidate greutăţile care se ridică astăzi în faţa propagării acestor cîntece în rîndurile maselor largi, unde sunt mult apreciate. Isvorîte din activitatea artistică populară, care se perfecţionează necontenit şi reflectînd atît aspectele din actualitate cît şi tradiţiile cîntecului rus, aceste producţii trebuie să constituie o preocupare permanentă pentru compozitori, edituri şi foruri muzicale competente.

I. Samov, autor de versuri pe care s-au scris mai multe cîntece de masă, subliniază în „Insemnări ale ascultătorului" că din mulţimea cîntecelor noi, poporul alege şi îndrăgeşte numai pe acelea care prezintă un conţinut nou şi interesant, îmbrăcat într-o formă simplă, apropiată de gîndurile şi sentimentele sale. Ţinînd seama de aceste cerinţe ale maselor largi de ascultători, cîntecele compozitorilor vor fi viabile şi apreciate de marele public.

In articolul „Cîteva păreri ale compozitorului", B. Mokrousov se ocupă de unele deficienţe care frînează dezvoltarea şi propagarea cîntecului. In primul rînd, autorul subliniază că numai o strînsă legătură cu masele, o adîncă cunoaştere a cerinţelor lor spirituale, poate determina apariţia unui cîntec bun. In continuare, Mokrousov combate tendinţa de a se impune din afară cîntecului sovietic anumite forme (cum ar fi cele ale vechiului folclor), negîndu-se existenţa unui stil sovietic; ori acesta există şi se oglindeşte în cele mai reuşite lucrări. Insfîrşit compozitorul subliniază importanţa acompaniamentului, a cărui factură trebuie să corespundă întru totul melodiei.

In articolul său „Despre cîntec şi muzică uşoară", L. Utesov precizează rolul muzicii uşoare în orele de odihnă ale omului sovietic. Autorul articolului arată în continuare regresul în care se găseşte acest gen de muzică în ţările capitaliste, unde se cultivă astăzi forme lipsite cu totul de melodie, de orice calităţi artistice. In încheiere, L. Utesov reliefează necesitatea unui reuşit repertoriu în concertele de estradă.

In sfîrşit, în ultimul dintre articolele închinate creaţiei de cîntece, „Cîntecele bucuriei", G. Vorobiev vorbeşte despre activitatea corului colhoznic din comuna Nijni-Chisliai, cunoscut atît în regiunile Donului, cît şi pe tot cuprinsul Uniunii Sovietice.

★

La Teatrul Mic de operă din Leningrad a fost prezentată într-o nouă redactare opera „Fluviul Ugrium" de D. Frenchel, libretul de C. Sişcov şi S. Ostrovoi. A. Sohor, autorul cronicii acestui spectacol, apreciază pozitiv atît muzica, cît şi realizările interpreţilor, menţionînd că numai dramaturgia operei mai necesită unele îmbunătăţiri.

La Teatrul de operetă din Moscova s-a dat într-o formă nouă comedia muzicală „Pînza Neagră" după opereta „Gasparone" de K. Millöker. M. Grinberg, care prezintă în paginile revistei „Sovetskaia Muzîka" acest nou spectacol, subliniază ca o deficienţă serioasă a operetei lipsa de unitate dintre muzică şi acţiunea dramatică.

★

In articolul intitulat „Muzica Populară Chineză", autorul său, Liu-Tzi, tratează problema cîntecului popular în China nouă. Liu-Tzi combate teoriile greşite ale acelora care au vădit tendinţa de a prezenta muzica populară chineză ca lipsită de bază polifonică şi armonică, situînd-o deci în formele „inferioare" ale muzicii, spre deosebire de cele „superioare" ale Europei Occidentale. Dacă se poate spune despre muzica cultă că rămîne încă în urma celei occidentale din punct de vedere al măestriei şi al tehnicii, folclorul muzical chinez se poate situa la nivelul folclorului oricărui popor european. In încheiere, autorul arată sarcinile care se ridică astăzi în faţa compozitorilor chinezi, care trebuie, după exemplul creatorilor de cîntece din U.R.S.S., să adîncească şi să studieze cîntecele populare din diferitele provincii ale ţării.

Intr-un studiu, V. Karbusiţki se ocupă de legătura istorică dintre „Mişcarea revoluţionară rusă şi cîntecele muncitorilor cehi".

Intr-un articol semnat de D. Oistrah intitulat „Jacques Thibaud", autorul vorbeşte despre strălucita activitate a defunctului interpret francez.

In articolul său „Scrisoare din Sofia", muzicianul bulgar Crum Abghelof prezintă o scurtă trecere în revistă a succeselor obţinute pe tărîmul creaţiei muzicale în Bulgaria.

In acest număr al revistei se menţionează deasemenea noua lucrare a compozitorului maghiar Ferencz Szabo, care a compus muzica pentru filmul „S-a revărsat marea".

Se publică deasemenea recenziile unor noi cărţi apărute în U.R.S.S. — P. I. Ceaicovski — Articole de critică muzicală; L. Arhimovici şi N. Gordiiciuc — N. V. Lîsenco: viaţa şi creaţia; Culegerea de documente N. A. Rimski-Korsakov; M. Iancovschi: N. I. Zabela-Vrubel.

Nr. 12

In întîmpinarea Plenarei a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici, care a avut loc între 19 şi 28 decembrie 1953, fiind consacrată dezbaterii problemelor cîntecului sovietic, revista Sovetskaia Muzîka a continuat publicarea şi în Nr. 12/1953 a unor articole dedicate creaţiei de cîntec.

Astfel, A. Novikov, B. Alexandrov şi A. Sohor tratează în articolele lor („Către o nouă înflorire a cîntecului sovietic", „Să perfecţionăm măestria", şi „Muzica în cîntecele lirice") problemele actuale ale creaţiei de cîntec, indicînd căile pe care trebuie să le urmeze compozitorii pentru a atinge culmi de perfecţiune ale genului, după exemplul unor creatori de cîntece ca: V. Soloviev-Sedoi, I. Dunaevski, A. Novikov şi M. Blanter, care au ştiut să reflecte în lucrările lor lumea spirituală a poporului sovietic — popor cu o soartă nouă, trăind în condiţii noi de viaţă.

In încheierea articolului său, A. Sohor arată că în general compozitorii sovietici sunt suficient de pregătiţi şi au suficiente aptitudini ca să răspundă prin lucrările lor cerinţelor mereu crescînde ale oamenilor sovietici, care aşteaptă o nouă înflorire a creaţiei de cîntece.

In articolul său „Cuvîntul în cîntec", A. Bociarov subliniază faptul că textul şi melodia constituie un întreg organic, aceste elemente condiţionîndu-se şi completîndu-se reciproc pentru a creea o imagine sintetică. In continuare, autorul analizează elemetele cele mai importante care determină valabilitatea unui text de cîntec.

„Impresiile unui dirijor de cor" de V. Sokolov se referă la faptul că pînă în cele mai depărtate ţări ale globului, cîntecul sovietic răsună cu succes, ceeace este o dovadă a forţei şi vitalităţii lui.

Şi cîntăreţul spaniol Fernando Cardona arată în articolul intitulat „Îmi place cîntecul sovietic", că atît poporul spaniol cît şi celelalte popoare ale lumii, care îndrăgesc excepţional de mult cîntecul sovietic, aşteaptă

noi lucrări de acest gen ale compozitorilor din U.R.S.S.

In articolul intitulat „Cuvîntul interpretului", S. Sapoşnicov se ocupă de acele cîntece care, deşi scrise după toate regulile armoniei, nu spun totuşi nimic. Acest lucru se datoreşte lipsei unui conţinut profund legat de viaţă, a caracterului popular, a simplităţii frazei melodice, etc. Simplitatea, precizează autorul, nu constă în versuri formate dintr-o înşiruire de cuvinte banale şi nici dintr-un acompaniament primitiv.

In următoarele trei articole: „Pentru prietenie între compozitori şi interpreţi", „Ne trebuie cîntece melodioase şi sincere" şi „Veniţi cu cîntece noi", autorii lor tratează în continuare diferitele aspecte ale creaţiei şi interpretării cîntecelor.

★

M. Sabinina în articolul „Război şi Pace", analizează pe larg opera lui S. Prokofiev, inspirată după romanul lui L. N. Tolstoi. Numeroasele schimbări aduse de compozitor operei sale dela data premierei (1944), o mai amplă reliefare a liniei eroice, al cărei exponent este marele conducător militar, Cutuzov, au determinat succesul acestei opere, de o înaltă ţinută artistică.

Formele melodice ale operei sunt specifice lui S. Prokofiev. Recitativul constituie obiectul unor soluţionări melodice uimitoare, dar în acelaşi timp şi domeniul în care se manifestă cel mai acut contradicţiile stilului său vocal. Cele mai bune dintre recitativele sale se pot compara cu cele ale lui Mussorgski în ceeace priveşte caracterizarea individuală a personajului.

In ciuda contradicţiilor specifice marelui compozitor, muzica acestei opere — de un admirabil conţinut — este pătrunsă de patosul eroic, de înalte idei patriotice.

★

In articolul său intitulat: „Despre ţări şi oameni străini", B. Asafiev pune problema lucrărilor valoroase ale acelor compozitori care s-au inspirat din specificul unor popoare şi ţări străine. Asafiev se opreşte la creaţiile lui Glinka „Hota aragoneză" şi „Noapte de vară la Madrid". Autorul trece apoi la Rimski-Korsakov ocupîndu-se de „Capriciul spaniol" şi de muzica operei „Sadko". In continuare, autorul articolului vorbeşte de piesele simfonice „Romeo şi Julieta" şi „Francesca da Rimini" de Ceaicovski. Un loc important îl ocupă în studiul lui Asafiev şi creaţia lui M. Balakirev, care a descris în poemul său simfonic, „Tamara", frumuseţile Caucazului.

★

In articolul închinat vieţii şi creaţiei lui H. Berlioz, muzicianul sovietic I. Cremliov adînceşte aspectele cele mai caracteristice din opera marelui compozitor francez. Autorul subliniază că H. Berlioz, exponent minunat al epocii în care a trăit, a fost un maestru al orchestraţiei. Lucrările sale se disting prin coloritul orchestraţiei, printr-o expresivitate ascuţită şi în acelaşi timp generalizată, printr-o deosebită putere în redarea ritmului.

Cu toate că Berlioz nu a înţeles deplina semnificaţie a revoluţiei din 1848, suflul mişcărilor de mase dela sfîrşitul veacului XVIII se simte în special în două din lucrările sale şi anume în: „Requiem" (1837) şi în „Simfonia triumfală funebră" — în care nu se oglindeşte decît tragismul eroilor, al oamenilor supuşi suferinţelor — şi nici decum o viziune a lumii viitoare.

In lupta dintre concepţiile romantice ale compozitorului şi realismul în exprimarea lor artistică, se ascunde nervul creaţiei lui Berlioz. I. Cremliov arată în încheiere că H. Berlioz a fost pentru Franţa, ceeace Glinka a fost pentru Rusia epocii în care a trăit.

In amintirea compozitorului G. Metner, E. Ghilels publică în acest număr al revistei un articol intitulat „G. Metner", în care autorul face o scurtă prezentare a vieţii şi activităţii acestui nefericit artist care emigrînd din patrie în 1921, a murit în străinătate fără să fi cunoscut nici glorie şi nici măcar condiţii de viaţă omeneşti.

★

In luna octombrie 1953 a avut loc la Moscova turneul Operei de Stat din Sofia, care a prezentat spectacolele „Ivan Susanin" şi „Boris Godunov". Cronica acestor reprezentaţii este iscălită de cunoscutul muzicolog sovietic I. Martînov.

★

Teatrul de dramă şi comedie muzicală din Taşchent a prezentat o adaptare muzicală a piesei „Fata cu părul cărunt".

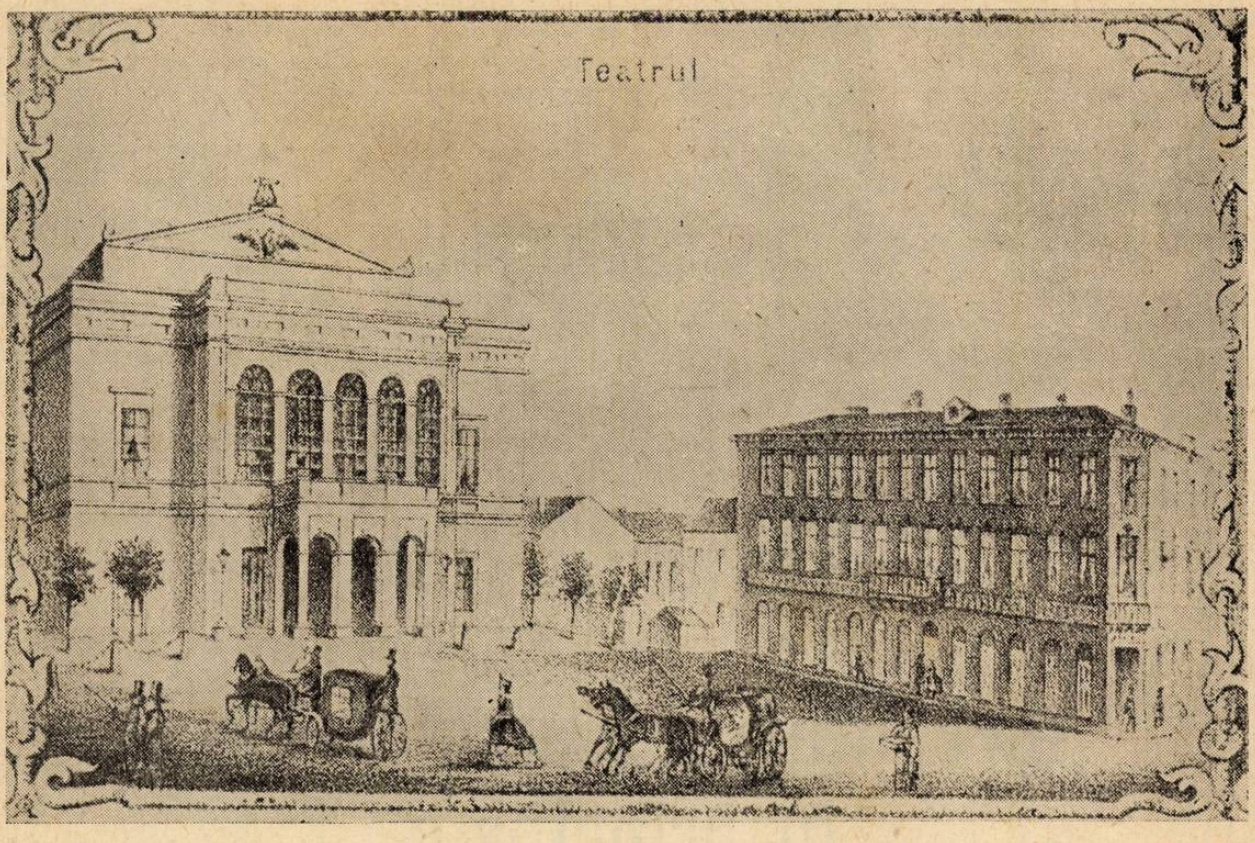
La rubrica recenzii, I. Kulakovski prezintă o recenzie a monografiei lui I. Mazel „Despre melodie", subliniind necesitatea şi importanţa acestei lucrări de valoare, iar D. Jitomirski recenzează culegerea de „Materiale şi Documente" privind activitatea lui S. S. Taneev, apărută în Editura Academiei de Ştiinţe U.R.S.S. sub redactarea lui V. Chiselev, T. Livanova şi V. Protopopov.

I. P. 2. — c. 7799

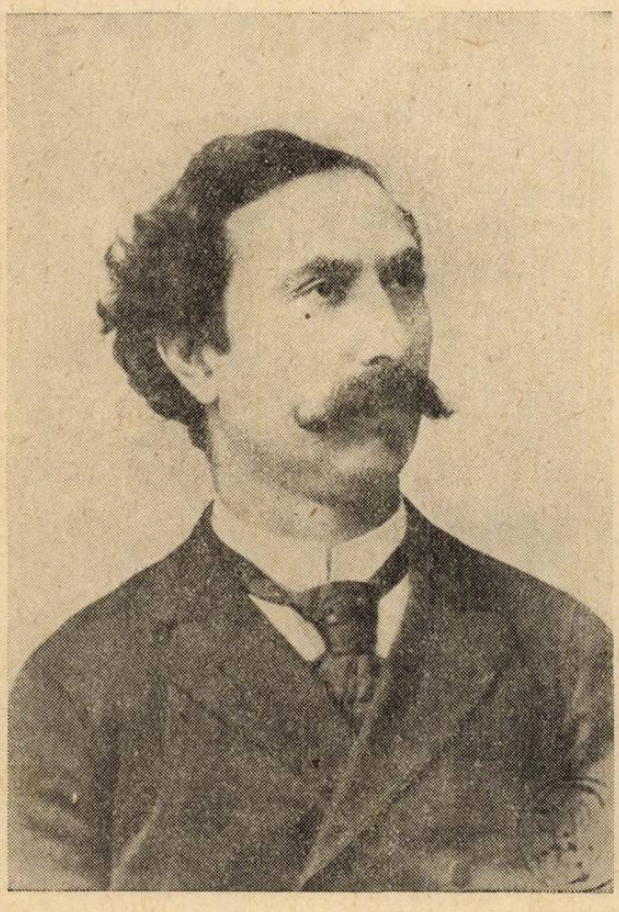
ANDREI TUDOR

Schiță istorică despre începuturile teatrului liric în principate

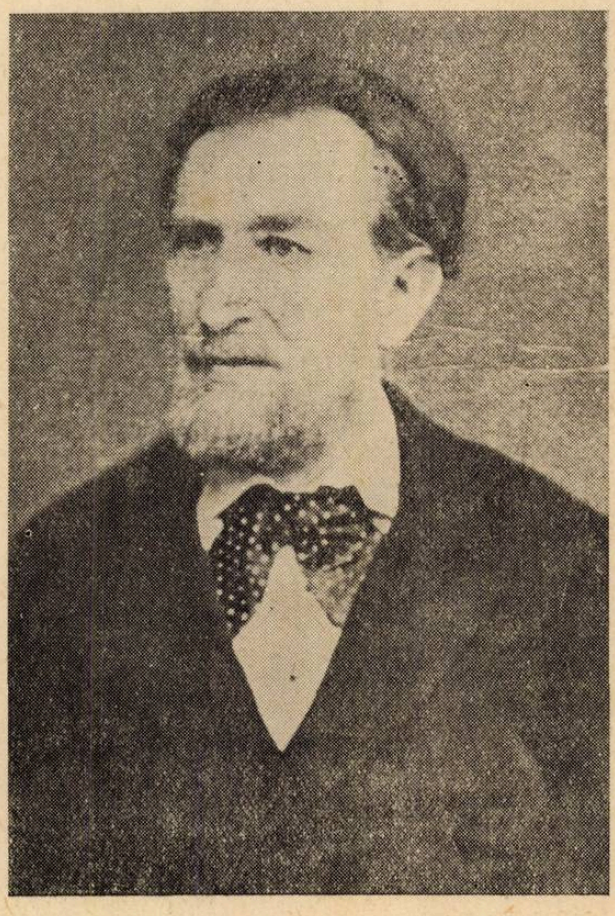
SUPLIMENT
Nr. 2/1954
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ



Teatrul Național (după o gravură din 1866)



Const. Dimitrescu



Al. Flechtenmacher

Primele manifestări teatrale lirice apar la noi, spre deosebire de alte țări, foarte tîrziu, abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea, formînd unul dintre cele mai importante aspecte ale dezvoltării culturale a orașelor din principate. Mențiunile despre unele evenimente artistice datînd încă dela finele secolului al XVIII-lea sunt destul de rare, incomplete și, adesea, nesigure. Abia din a doua decadă a secolului următor, asemenea manifestări încep să fie mai frecvente și sunt consemnate din ce în ce mai amplu în documentele și scrierile din acea vreme.

Fenomen specific al culturii muzicale laice, integrat în întreaga dezvoltare culturală din acea perioadă și legat de avîntul economic al orașelor, spectacolul de operă se ivește atît de tîrziu la noi, deoarece însăși trecerea dela orînduirea feudală la cea capitalistă se produce în principate, datorită condițiilor istorice specifice, mai tîrziu decît în Rusia sau în alte țări.

Atît Țara Romînească cît și Moldova au stat multă vreme sub stăpînirea, cu caracter net feudal, a imperiului otoman, care exercita monopolul asupra întregului comerț exterior al celor două principate dela Dunăre[1]). Asuprite și jefuite de stăpînirea turcească, limitate vreme îndelungată la legături comerciale, dealtminteri deosebit de oneroase, numai cu Turcia, principatele au fost împiedicate în dezvoltarea lor economică. Abia către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd, în urma victoriilor armatelor rusești, dominația otomană începe să slăbească, principatele încep să intre în circuitul schimbului de mărfuri cu alte țări, obținînd în acest chip noi posibilități de dezvoltare economică. Astfel, în 1774, prin pacea dela Kuciuk-Kainargi, Rusia obține libertatea de comerț în orașele din principate și dreptul de a înființa agenții consulare. Scurtă vreme după aceea se instalează în orașele din principate și consuli ai altor țări, pentru care piața romînească, ignorată pînă atunci, începe să prezinte interes. Din acest moment se menționează vizitele tot mai dese ale călătorilor și negustorilor străini, ispitiți de vastele posibilități ce le ofereau principatele. Schimburile comerciale cu Rusia și cu țările din apus iau o mare dezvoltare, producția de mărfuri este stimulată, numărul întreprinderilor manufacturiere se înmulțește, se construiesc primele fabrici și, astfel, se înfiripează acea viață care duce la avîntul economic al orașelor romînești la începutul secolului al XIX-lea.

In aceste condiții, datorită dezvoltării economice a orașelor romînești și pe măsură ce se creea un public amator de spectacole, țările noastre sunt vizitate nu numai de negustori, dar și de unele trupe de operă, dintre acelea care cutreerau Europa în lung și în lat, în căutarea unui debușeu pentru spectacolele lor.

Mai rare către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, vizitele trupelor de operă străine devin tot mai dese începînd din veacul următor, pentru ca apoi stagiunile de operă să se succeadă cu regularitate în aproape tot cursul veacului.

Jucate de artiști străini, cîntate în limbi străine, spectacolele date de aceste trupe n-au constituit nicidecum o manifestare artistică romînească, dar fără îndoială, ele au contribuit la îmbogățirea vieții muzicale din București sau Iași, avînd un oarecare rol în formarea unui public de operă și a primelor cadre ale teatrului nostru liric. Astfel, unele arii lansate în aceste spectacole au pătruns, dincolo de publicul redus al teatrului italian, în masele largi ale populației orășenești, fie că au fost răspîndite de lăutari, fie că au fost folosite în muzica de scenă a spectacolelor de teatru romînesc. Pe de altă parte, unii dintre membrii acestor trupe au rămas în țară, devenind profesori la primele noastre școli de muzică.

Dar, dacă spectacolele trupelor străine au constituit o noutate pentru viața artistică din principate, teatrul liric romînesc își are rădăcinile în însuși avîntul cultural național din acea vreme, din care s-a născut ideea teatrului național.

Este epoca în care — așa cum arată I. V. Stalin — **„Capitalismul năvălise în viața liniștită a naționalităților împinse pe planul al doilea, le răscolește și le pune în mișcare. Dezvoltarea presei și a teatrului, activitatea Reichsrat-ului (în Austria) și a Dumei (în Rusia) au contribuit la întărirea „sentimentului național". Intelectualitatea care lua ființă se pătrunde de „ideea națională" și acționează în aceeași direcție[2]).**

Ca și în alte țări din centrul și răsăritul Europei, întreaga perioadă premergătoare revoluției dela 1848 se caracterizează și la noi prin puternicul avînt cultural, creeat de noua intelectualitate progresistă, pătrunsă de „ideea națională", intelectualitate democratică și revoluționară, prin rolul pe care l-a avut atunci în lupta pentru lichidarea feudalismului.

Această luptă, strîns legată de acțiunea pentru afirmarea artei naționale, este dusă de noua intelectualitate prin tipăriturile, care încep să fie tot mai numeroase, prin presă și, mai ales, în cadrul societăților culturale, în care s-au făcut primele începuturi temeinice ale teatrului romînesc. Astfel, deși primele spectacole în limba romînească sunt semnalate la Iași, în 1816, cînd se

1) Istoria R.P.R. — Red. resp. Acad. Mihail Roller. Ed. de Stat 1952, pag. 285.

2) I. V. Stalin: Opere, vol 2, pag. 320. Ed. P.M.R. 1949.

reprezintă piesa „Myrtil şi Hloe", dată de un grup de tineri în frunte cu Gh. Asachi, — şi în 1819 la Bucureşti, cînd are loc reprezentaţia piesei „Ecuba", dată de C. Aristia şi I. Eliade, spectacolele în romîneşte apar ca un fenomen constant al vieţii noastre culturale abia după 1840, cînd iau fiinţă trupele de amatori ale lui Costache Caragiale, Matei Millo, etc., în al căror repertoriu se află şi piese romîneşti de V. Alecsandri, Const. Negruzzi, Al. Russo, C. Caragiale, Matei Millo, etc. Această mişcare teatrală, care se desfăşoară în perioada de avînt cultural premergătoare anului 1848, îşi are origina în activitatea „Societăţii filarmonice" din Bucureşti şi a „Societăţii Conservatorului filarmonic (filodramatic)", din Iaşi, care organizează şi primele reprezentaţii de teatru liric în romîneşte şi formează totodată primele elemente actoriceşti romîneşti.

In spectacolele date de aceste trupe care, dealtfel, aveau şi un „orchestru", muzica era aproape totdeauna nelipsită, ea fiind integrată spectacolului, fie ca uvertură, fie în antracte, fie ca acompaniament al cantonetelor şi cupletelor din piesă. Muzica de scenă pentru spectacolele trupelor teatrale romîneşti din această perioadă era compusă de compozitori ca Al. Flechtenmacher, I. A. Wachman, Cervatti, profesor la şcoala de muzică din Iaşi, sau de muzicieni ca I. Herfner, Iacobsitz, etc., capelmaiştri ai muzicilor militare. Partea muzicală era alcătuită din diferite arii italiene, germane sau franţuzeşti, aranjate „ad hoc", şi apoi, tot mai mult, din melodii populare romîneşti sau romanţe la modă dintre acelea cîntate de către lăutarii din oraşe.

Astfel, chiar dela primele manifestări teatrale romîneşti, muzica face parte integrantă din spectacolul teatral şi este din ce în ce mai mult gustată şi cerută de publicul tot mai numeros care vizitează aceste spectacole. In acest chip, teatrul nostru liric şi, în general muzica noastră cultă, se dezvoltă în strînsă legătură cu teatrul dramatic romînesc, în cadrul spectacolului teatral, care a contribuit atît la răspîndirea în mase a gustului pentru muzică, cît şi la afirmarea valorilor muzicale ale poporului nostru.

De aceea, dacă în viaţa muzicală a ţării noastre, primele spectacole de operă au fost date de trupe străine, teatrul liric romînesc s-a născut şi s-a dezvoltat, adesea luptînd împotriva concurenţei trupelor străine, — pe solul lui firesc, în cadrul teatrului naţional.

★

In istoria vieţii noastre muzicale, începuturile teatrului de operă sunt marcate de venirea primelor trupe de operă străine.

Primele ştiri despre sosirea unor asemenea trupe în principate, la Bucureşti sau la Iaşi, le avem către sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Dar toate aceste menţiuni sunt sumare, incomplete. cele mai multe notate în treacăt în însemnările călătorilor străini, aflaţi în trecere prin ţara noastră. Astfel, adesea este pomenit un singur nume, alteori sunt menţionate numai spectacole, fără să se precizeze unde aveau loc, ce spectacole se dădeau, care era repertoriul, alcătuirea trupei, etc.

De altfel, în această perioadă nu exista nici la Bucureşti, nici la Iaşi, un public pentru teatru de operă, şi rarele trupe, în trecere prin ţară, nu se opreau decît pentru puţine reprezentaţii, invitate desigur la curtea domnului sau în casa vreunui mare boier, iubitor de petrecere.

Fără îndoială că, dintre feluritele trupe care începuseră să colinde principatele, cele mai multe erau probabil alcătuite din comedianţi, scamatori şi saltimbanci, dintre acei ce făceau „ghiozboiagelîcuri în cafeneaua din vale de curte, la Iaşi sau la tîrgul Moşilor, la Bucureşti"[3]).

In această categorie intră desigur „cei trei fraţi francezi, anume Theodore Blesiet, Francisc Bevilach şi Givani Mueni", care „avînd meşteşug de pehlivani şi comedieni", primesc la 29 mai 1798, dela Hangerli Vodă o adresă către ispravnici, care să le înlesnească „să facă arătarea meşteşugului lor şi să fie slobozi şi în pace, ori la ce oraş va merge"[4]). Şi tot dintre aceştia face parte şi un anume german Mathyas Brody, care, în timpul lui Caragea Vodă, deschisese o panoramă la Bucureşti, aşa cum aminteşte D. C. Ollănescu.

Este evident că asemenea trupe mai degrabă puteau spera să găsească, în acele vremuri, un public numeros pentru spectacolele lor, decît trupele de operă care jucau şi cîntau în limbă străină. De aceea, în acea perioadă de început de dezvoltare a oraşelor din ţara noastră, trecerea trupelor de operă este semnalată atît de rar.

Prima ştire cunoscută pînă acum despre o trupă de operă străină aflată în ţara noastră, o avem din 1772, cînd este menţionată sosirea la Sibiu a unei „trupe de operă italiană, venind din Bucureşti prin Braşov şi condusă de impresarul Livio Cinti"[5]). Cum drumul dinspre Rusia sau Constantinopol trecea prin ţara noastră, nu se poate şti, însă, din această sumară informaţie, dacă pomenita trupă a dat spectacole la Bucureşti sau a fost numai în trecere, venind din altă ţară.

Cincisprezece ani mai tîrziu sunt semnalate reprezentaţiile la Bucureşti, în 1787, ale unei trupe italiene conduse de un oarecare Francesco, dar fără să se dea vreo indicaţie asupra repertoriului sau asupra genului de spectacole[6]).

In ultimul deceniu al veacului al XVIII-lea, prezenţa în ţară a trupelor austriace şi ruse aflate în război cu Turcia pare să fi prilejuit anume manifestări artistice şi chiar venirea unor trupe străine, invitate special pentru delectarea ofiţerilor. Astfel, pe la 1790, ofiţerii ruşi dau concerte şi joacă chiar ei, tragedie[7]). La aceeaşi dată,

3) D. C. Ollănescu: Teatrul la romîni. An. Acad., S. II, T. XX, pag. 30.
4) Idem, pag. 29.
5) Vom alten Hermannstadt. Sibiu, 1922, pag. 175.
6) G. Breazul — Inceputurile teatrului muzical, pag. 8, cf. N. Iorga.
7) Idem, pag. 8 cf. Comte de Langeron-Journal.

Christian Ludwig Seipp, directorul teatrului din Sibiu, este invitat să joace la București, la cartierul general al prințului de Coburg, dar, din cauze ce nu se cunosc, invitația a fost preluată de o trupă din Brașov, care a jucat vreme de două luni la București, „într-un teatru foarte plăcut, înjghebat în grabă"[8]).

La Iași, oraș aproape de granița cu Rusia, se pare că au poposit uneori trupele de teatru străine, în drumul lor din Bucovina spre Odesa.

Astfel, se semnalează că, în iarna anului 1795, o trupă germană, venind din Bucovina, s-a oprit la Iași, unde a dat reprezentații într-un local improvizat, pe dealul Copoului[9]).

De asemeni în 1806, este menționată prezența unei trupe ruse sub conducerea italianului Gaetano Magi, care dă spectacole teatrale-muzicale la clubul ofițeresc din Iași[10]).

Alte știri despre spectacole de teatru muzical la Iași, mai sunt din anii 1812, despre o trupă germană însoțită de un „orchestru", și din 1821, cînd o trupă tot germană, cu un cor, dă reprezentații de operă cu acompaniamentul muzicii italienești[11]).

Dar toate aceste evenimente artistice, atît de rare, au fost cu totul întîmplătoare și au constituit mai degrabă o pregătire a viitoarei vieți muzicale din București și din Iași. Acest lucru începe să se afirme cu oarecare continuitate la București, începînd din 1818, cu venirea dela Sibiu a trupei lui Johann Gerger, și la Iași, din 1832, prin stabilirea mai îndelungată a trupei fraților Fourreaux.

Dela aceste date, știrile despre spectacolele teatrale încep să fie mai numeroase, mai ample și, odată cu apariția primelor ziare românești, se ivesc și primele anunțuri și critici ale spectacolelor muzicale din București și Iași.

Astfel cele dintîi informații mai precise și mai bogate le avem despre activitatea artistică dela teatrul dela Cișmeaua Roșie, al domniței Ralu, fiica lui Caragea Vodă.

Acolo, alături de spectacolele în grecește ale trupei lui Aristia, au loc, în 1818, și primele reprezentații de operă date de trupa germană condusă de Johann Gerger. In spectacolul de premieră s-a reprezentat „Italiana în Alger" de Rossini, așa cum povestește N. Filimon în romanul său „Ciocoii vechi și noi", dar trupa avea un repertoriu destul de bogat cuprinzînd opere de Rossini, Mozart, D'Alayrac, etc., pe care l-a prezentat spectatorilor bucureșteni.

Dar și spectacolele date de trupa lui Gerger au rămas un episod izolat în istoria vieții noastre muzicale, fără consecințe imediate.

Frămîntările din țară, răscoala dela 1821, războiul ruso-turc din 1827, n-au oferit condițiile favorabile pentru o asemenea activitate și, abia după zece ani, în 1828, se mai semnalează că după intrarea trupelor rusești, „o trupă nemțească veni să dea reprezentațiuni de drame și opere, în București, sub direcțiunea lui Eduard Kreibig"[12]).

In 1830—31, trupa de operă și vodeviluri a fraților Joseph și Baptiste Fourreaux susține la București o scurtă stagiune de operă, după care, începînd din 1832, aceasta se stabilește la Iași, dînd spectacole muzicale la „Teatrul de Varietăți". Orchestra acestei trupe, completată cu elemente locale, era condusă de I. Herfner, „vrednic maestru de capelie gvardie moldovene și compozitorul frumoasei uverturi în drama națională „Dragoș"[13]).

Dela această dată, stagiunile de teatru muzical la Iași se succed aproape fără întrerupere, trupa Fourreaux fiind urmată de altele, italiene sau germane.

La București, după scurta stagiune a fraților Fourreaux, sosește în 1833 trupa germană a lui Theodor Müller, care într-un singur sezon, reprezintă peste șaizeci de opere.

Dar, în istoria teatrului nostru liric, importanța trupei lui Müller constă mai puțin în bogata ei stagiune de operă, cît în faptul că șeful ei de orchestră, Ioan Andrei Wachmann, a rămas în țară și și-a legat numele de muzica românească, atît ca compozitor, cît și prin contribuția sa la formarea cadrelor de muzicieni români la „Școala publică de muzică vocală și instrumentală" și în calitate de director al orchestrei dela Teatrul cel Mare.

După trupa lui Müller, cronicile vremii mai semnalează prezența și a altor trupe de operă — italiene, franceze sau germane — dar și stagiunile acestora sunt de scurtă durată. Abia în 1843, odată cu înființarea trupei de operă a lui Basilio Sansoni, subvenționată de guvern, se poate vorbi de o stabilizare a teatrului italian de operă la București.

Pînă la acea dată, adică aproape toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, viața muzicală din țările românești se distinge prin caracterul sporadic al stagiunilor de operă, prin stagiunile scurte, la intervale rare, uneori prin reprezentații întîmplătoare.

Aduse pentru delectarea boierilor, a protipendadei capitalei, care oricît de bogată ar fi fost, nu era destul de numeroasă pentru a susține un teatru permanent, — trupele străine de operă erau subvenționate de guvern și susținute prin abonamentele clientelei boierești, fiindcă opera era „spectacolul, pe care înalta societate, mai mult de curentul modei, decît de dragostea sau priceperea muzicii, îl frecventa cu osebire"[14]). Intr-o cerere adresată generalului Kisseleff, în 1833, Honori Costa și Claude Bongianini propun înființarea unui teatru italian de operă „D'après le

8) I. Bielz: „Das deutsche Theater in Hermannstadt", în revista „Klingsor" nr. 11-12 din decembrie 1939.
9) Burada: Istoria Teatrului, vol. I.
10) M. Poslușnicu: Istoria musicei la români.
11) Idem.
12) D. C. Ollănescu: Op. cit.
13) Poslușnicu: Op. cit.
14) D. C. Ollănescu: Op. cit.

désir exprimé généralement par la noblesse de cette ville, d'avoir un théâtre qui puisse satisfaire au plaisir d'une société qui se distingue par son goût pour la musique"[15]). In toate documentele vremii se poate constata această dorință ca „înalta noblețe să nu rămînă fără teatru străin" și ajutorul guvernului, care „era totdeauna gata a da cuviincioasele înlesniri"[16]) trupelor străine, lucru care se vede și într-o adresă a Departamentului din lăuntru, din 1841, prin care se acordă suma de 500 galbeni împărătești din veniturile Sfatului Orășenesc, ca „ajutor de subvenție la însemnătoarea cheltuială ce se face din partea noblețiî și alți particulari ai acestii capitale", ce adusese o trupă de operă „pentru obștească petrecere"[17]).

In această perioadă de început, țările românești n-au constituit totuși o țintă directă pentru trupele străine de operă, un debușeu sigur. Acestea poposeau adesea în țara noastră, în drumul lor spre Odesa sau la înapoierea lor de acolo. De aceea, trupele italiene sau franceze sunt semnalate mai des la Iași, oraș aflat în drumul trupelor venite din Occident și mergînd în Rusia. Rusia era vizitată de cei mai buni cîntăreți și de cei mai de seamă compozitori ai vremii — dela Sarti și Galuppi pînă la Paesiello și Boieldieu. La Petersburg exista un teatru permanent de operă italiană încă de pe la 1760. Teatrul italian din Odesa, care atrăgea pe cei mai buni cîntăreți, avea desigur o deosebită faimă în țara noastră, constituind o bună recomandație pentru membrii lui, de vreme ce, pe unele anunțuri din acea epocă, cîntăreții se recomandă astfel: „...Joseph Marini, en compagnie avec demoiselle Lacinio et Alberti, membres de l'Opéra italien d'Odessa..."[18]). Sau în anunțul unui spectacol dat la Iași, în martie 1846, cîntăreții se recomandă în chipul următor: „Mademoiselle Zelinda Sbriscia, monsieur Vincenzo Graziani et monsieur Giuseppe Pozzesi, venant d'Odesse..."[19]).

De altfel, încă în 1833, în mai sus amintita cerere către generalul Kisseleff, Honori Costa și Claude Bongianini îi supun „le projet d'un établissement d'un théâtre italien, semblable quant au personnel à celui d'Odessa"[20]).

★

Ideea unui teatru național se ivește și se înfăptuiește odată cu afirmarea burgheziei naționale, în avîntul cultural din anii care au precedat revoluția dela 1848, în lupta dusă împotriva boierimii cosmopolite, ploconită în fața culturii străine și disprețuitoare față de noua cultură, pe care o făurea intelectualitatea progresistă a burgheziei.

In făurirea atît a teatrului dramatic, cît și a celui liric, societatea „Filarmonica" a avut un rol dintre cele mai de seamă. Intemeiată în octombrie 1833 de către Ioan Eliade, Costache Aristia și Ion Cîmpineanu, „Filarmonica", pe lîngă scopul de a construi un teatru național, l-a avut și pe acela de „a tocmi o școală de literatură, declamație și muzică vocală", care să pregătească tineri pentru teatru și pentru muzică, fiindcă „un bun declamator este, pentru limbă, ceeace un bun muzicant este pentru executarea unei bucăți muzicale" și „în zadar un compozitor și-ar alcătui operile sale, căci tot meșteșugul său ar rămîne mort fără ispravă și chiar necunoscut, dacă artiștii, asemene lui, sau aproape de a lui învățătură, nu s-ar afla să execute compozițiile lui cu destoinicie, expresie și înfocarea cea mai cuviincioasă"[21]).

Pe lîngă ceilalți profesori, la muzică erau: Conti și Bongianini — la muzica vocală, Schlaf — la pian. După primul an de activitate, în cuvîntarea ținută după terminarea examenelor, Eliade o evidențiază pe Caliopi, eleva lui Bongianini, care „cutează, acompaniată de d. Schlaf, să cînte Cavatina din opera lui Bellini, „Piratul"[22]). Presa, comentînd același eveniment, o menționează deasemeni pe „madam" Caliopi, care „a dat cele mai mari nădejdi de izbutire la musică și tot parterul rămînînd mulțumit de glasul cel dulce și mare al cîntăreței romînce"[23]).

In cursul anului următor, elevii școalei au pregătit opera „Ioan de Paris" de Boieldieu și un „potpuri muzicesc", precum și o feerie națională, „Păunașul codrilor", scrisă după Eliade de Al. I. Bobescu, cu muzică de Iacobsitz, șef de muzică militară[24]). In martie 1835, comitetul „Filarmonicii" mărește cadrele de profesori de muzică, prin aducerea lui Ioan Andrei Wachmann, care era șeful de orchestră al trupei lui Th. Müller, aflată atunci în București. Astfel „scóla publică de musică vocală și instrumentală, pentru tinerimea de amîndouă sexurile, și fără plată", condusă de I. A. Wachmann, continuă să fiinteze și după desființarea „Filarmonicii". Roadele acestei munci se arată foarte curînd, și la 11 decembrie 1835, elevii lui Wachmann debutează în vodevilul „Triumful amorului", în care interpreții — printre care se remarcă Frosa Vlasto și Caliopi — au înregistrat un deosebit succes. Acest spectacol, care era „un examen spre a arăta soților și publicului glasurile tuturor școlarilor și maniera fleștecăruia", a fost **„întîia reprezentațiune romînească lirică pe scena noastră"[25]).**

15) „După dorința general exprimată de nobilimea acestui oraș de a avea un teatru care să poată satisface plăcerea unei societăți, care se distinge prin gustul ei pentru muzică". Arhivele Statului. Buc. Dos. Nr. 606 (roșu): Administrative Noi. Dela p. deschiderea unui teatru, 5 iunie 1833.

16) D. C. Ollănescu: Op. cit.

17) Arh. St. (Mun. Buc.). Dos. Nr. 36, 1841, fol. 1.

18) „Joseph Marini, întovărășit de d-rele Lacinio și Alberti, membri ai Operei italiene din Odessa". (Afiș din febr. 1844 Acad. R.P.R. S. Mss. Mapa foi volante).

19) D-ra Zelinda Sbriscia, dl. Vincenzo Graziani și dl. Giuseppe Pozzesi, venind din Odessa. (Acad. R.P.R. Sec. Mss Mapa foi volante).

20) „Proiectul unui stabiliment de teatru italian, asemănător în ceeace privește personalul cu acel din Odessa".

21) Eliade: Programul „Filarmonicii" (Poslușnicu, Istoria musicei la romîni).

22) „Cuvînt spus la eczamenul școalei soțietății filarmonicei". Lucrările soțietății Filarmonicei. Buc. 1833, pag. 111.

23) Curierul romînesc Nr. 39 — 1834.

24) Poslușnicu: Op. cit., pag. 142.

25) D. C. Ollănescu: Op. cit. și Gazeta Teatrului nr. 2. 1835, pag. 20.

In anul următor, în iunie 1836, elevii școalei lui Wachmann dau o nouă reprezentație, în care se cîntă, pentru întîia oară în românește, opera „Semiramis" de Rossini, rolurile fiind deținute de Caliopi, Raliță Fr. Vlasto, N. Andronescu I. Curie, Const. Mihalache[26]).

Acțiunea începută de „Filarmonica" la București este urmată și la Iași, unde, la 15 noembrie 1836, Gh. Asachi, împreună cu V. Alecsandri, Const. Negruzzi și St. Catargiu, înființează „Conservatorul filarmonic dramatic". După patru luni, la 23 februarie 1837, elevii conservatorului dau primul spectacol, în care se joacă piesele „Lapeirus" și „Văduva veselă" de C. Kotzebue, traduse în românește de Gh. Asachi și „întrunită cu elemente alese de cîntece de ale lui Bellini, Rossini, Blangini, Carafa și Persius"[27]).

Astfel, școala „Filarmonicii" la București și „Conservatorul filarmonic" la Iași, au creeat primele cadre de actori și cîntăreți, care au înjghebat primele trupe de diletanți și profesioniști, ce au pus bazele mișcării teatrale românești. Intre alții, Costache Caragiale a fost elev al acestei școli[28]).

★

Inceputurile teatrale ale lui Costache Caragiale, ca și ale lui Matei Millo, datează din această perioadă de avînt cultural dinaintea revoluției dela 1848. Cu toate obstacolele pe care le-au avut de înfruntat, cu toate că boierimea nu numai că nu-i încuraja dar îi disprețuia si nu asista la aceste spectacole, trupele românești se afirmă din ce în ce mai puternic. Disprețuit de boieri, nesprijinit de oficialitate, concurat de trupele de operă italiană, care se bucură de toate avantagiile, spectacolul românesc se închega susținut din ce în ce mai mult de burghezie, de acei „alți particulari" ai capitalei. Lor li se adresau actorii români, în piese jucate în românește, localizate sau originale, dar apropiate de viață și inspirate din actualitate. Este „publicul cu mărunțeaua", publicul mărunt „care plătește puțin, dar vine des" — cum spunea Matei Millo — sunt spectatorii, care, spre deosebire de publicul boieresc al lojilor, formau „parterul".

Incă în cronica scrisă cu prilejul primului examen de fine de an al școlii „Filarmonicii", se sublinia absența boierilor, menționîndu-se că „parterul" a rămas mulțumit de vocea cîntăreței romînce. Această desconsiderare a teatrului românesc de către boieri s-a continuat tot timpul și chiar în 1896, într-o cronică privitoare la reprezentarea operei „Pescuitorii de mărgăritare" de Bizet, cîntată de trupa de operă românească dela Teatrul Național, se spune: „publicul însă nu s-a prea grăbit, lojile de sus erau goale și high-life-ul nu era deloc reprezentat"[29]). In schimb, însă, față de spectacolele trupelor străine, „mai plăcute și de aceea mai vizitate sunt reprezentațiile de comedii, farse și comedii cu cîntece și este spre cinstea celor doi directori, Caragiale și Wachmann că s-au străduit să-și întărească trupa cu elemente tinere"[30]). Și așa este, spre deosebire de teatrul italian de operă, unde, „în ciuda succesului incontestabil al artiștilor", publicul nu frecventează opera și „parterul este totdeauna gol"[31]), cum arată impresarul Papanicola într-o suplică, prin care cere domnitorului o subvenție.

După 1840, în cadrul activității trupelor românești dramatice, au loc și spectacolele de teatru liric, din care se vor creea cadrele de cîntăreți români și se va naște opera națională.

Astfel, între anii 1840 și 1848, trupele formate de Costache Caragiale și Matei Millo, reprezintă, întîi la Iași, apoi la București, un bogat și nou repertoriu dramatic — cu evidente tendințe sociale, de critică a societății — alcătuit din adaptări, localizări și piese originale, scrise uneori de directorii înșiși, Caragiale și Millo, alteori de scriitorii pașoptiști Vasile Alecsandri, Const. Negruzzi, Alecu Russo, etc.

Interesul publicului pentru muzică și dezvoltarea gustului pentru această artă a făcut ca muzica să pătrundă în teatrul dramatic și aproape toate piesele să fie însoțite de muzică. In cei șase ani, cît a îndeplinit funcția de șef de orchestră la Teatrul Național din Iași, pînă în 1852, compozitorul romîn Alexandru Flechtenmacher a scris muzica pentru numeroase piese, vodeviluri și cantonete sau cîntecele comice dintre care citățm: „Iașii în Carnaval", „Iorgu dela Sadagura", „Scara mîții", „Cinel-Cinel", „Crai nou", „Coana Chirița" de Vasile Alecsandri, „Doi țărani și cinci cîrlani" de C. Negruzzi și, cea mai importantă dintre toate, „Baba Hîrca" de Matei Millo, reprezentată la 26 decembrie 1848 la Iași și considerată prima operetă românească.

Muzica capătă o importanță tot mai mare în spectacolul teatral, fiindcă, „deprins cu cîntecul și neîntreruptul șir al operelor italiene sau germane și de săltărețele și, mai ales, sloboadele la gură vodeviluri franțuzești"[32]), publicul găsește în teatrul românesc și muzica și piesele care-i plac.

De aceea tovărășia lui Costache Caragiale cu I. A. Wachmann în 1850, se baza pe interesul lui Caragiale „de a avea la îndemînă pe un maestru și fertil compozitor de muzică, pentru cupletele comediilor și pentru melodramele, fără de care nici că se putea reprezenta ceva pe scena noastră", iar „dacă ar fi stat el să plătească deosebit muzica fiecărei bucăți a repertoriului celui atît de variat în spectacole, ce era dator să aibă pentru

26) Ibid.
27) Albina Românească — 26 febr. 1837.
28) La Iași, Gh. Asachi reprezintă în românește, în aprilie 1834, „cantata pastorală sau serbarea păstorilor moldoveni" de Gh. Asachi, cu muzica de Elena Teyber-Asachi. Spectacolul a fost dat în cinstea gen. Kisseleff. In 1836, Asachi înființează „Societatea Conservatorului Filarmonic (filodramatic") care a avut același rol ca și Filarmonica, în formarea cadrelor.

29) „Adevărul" Nr. 2431 din 21 ianuarie 1896.
30) Bukarester Deutsche Zeitung — 1850, pag. 389
31) Arh. St. Buc. Dos. T. N. nr. 6/1851 fol. 2.
32) D. C. Ollănescu: Op. cit.

a mulțumi gustul privitorilor, nu i-ar fi ajuns o avere întreagă și n-ar fi putut reuși să aibă compoziții originale, pline de simțimînt național și de cea mai aleasă și mai bogată fantezie"[33]). Mai tîrziu, în 1857, după despărțirea lui Wachmann de Costache Caragiale, intervine un contract asemănător între Millo, devenit director de teatru la București, și Wachmann, care se obligă „a compune orice muzică i se va cere, pentru vodeviluri, feerii, drame, balete, pantomime, uverturi, etc. după caracterul care le va cere d. Millo, muzică națională ori străină, conformînd compunerile cu textul și dorința d-lui Millo" [34]).

Reclamată de public, muzica face parte integrantă din spectacolul teatral. Fiecare trupă caută să-și asigure o orchestră și colaborarea unui bun capelmaistru și compozitor.

Astfel, prin activitatea lor în teatru, Al. Flechtenmacher, I. A. Wachmann, L. Wiest, etc., Georg și Karl Wagner, la teatrul din Craiova, sau Herfner, Caudella și Mezzeti, la Iași, au contribuit în mare măsură la răspîndirea muzicii în rîndurile largi ale spectatorilor.

Trupele de teatru își creează orchestre proprii și chiar foarte tîrziu, pînă în primii ani ai veacului al XX-lea, Teatrul Național avea o orchestră permanentă, care, pe lîngă muzica propriu-zisă a spectacolelor, cînta și în antracte pentru distracția publicului. Inițial, această orchestră — prin care s-a contribuit la educarea muzicală a publicului — avea de scop să umple pauzele foarte lungi, necesitate de schimbarea greoaie a decorurilor; de altă parte, muzica antractelor creea atmosfera prielnică relațiilor mondene, în acel loc de întîlnire pe care îl constituie teatrul. Muzica executată de orchestră în antracte era compusă din uverturi clasice, din potpuriuri din operete și cîntece la modă, din potpuriuri de cîntece și dansuri românești de L. Wiest și C. Dimitrescu[35]).

★

Terminarea clădirii Teatrului cel Mare (Teatrul Național) și deschiderea lui în 1852 a marcat un moment de seamă și pentru teatrul nostru liric, care s-a dezvoltat în strînsă legătură cu teatrul dramatic românesc.

Dela această dată, scena Teatrului Național adăpostește două trupe: cea românească de sub conducerea lui Costache Caragiale și Ioan Andrei Wachman și cea de operă italiană de sub direcția lui Papanicola.

Această coexistență a două trupe pe aceeași scenă s-a continuat cam pînă la finele secolului, stagiunile de operă succedîndu-se cu regularitate, susținute de diferite trupe străine aduse de diferiți impresari.

Chiar dela început condițiile concesiei lui Papanicola puneau trupa românească într-o situație de tolerată, trupa italiană beneficiind din plin de avantagiile ce i se acordaseră de oficialitate și de ajutorul boierimii, care făcea abonamente pentru întreaga stagiune. Dînd spectacole în același local și pusă în condiții inferioare în ceeace privește folosirea localului, trupa românească era stingherită în activitatea ei. Prin contract nu i se acordaseră pe săptămînă decît trei zile de spectacol, zilele cele mai favorabile ale săptămînii (între care joia și duminica) fiind rezervate trupei italiene. De asemeni, întrucît teatrul era ocupat de trupa italiană, trupa românească a lui Costache Caragiale și I. A. Wachmann nu putea face suficiente repetiții, acestea avînd loc numai în cele trei zile de spectacol.

Dacă publicul de condiție mijlocie, „din stările comerciului și burgheziei", se înghesuie la spectacolele trupei românești, protipendada le ocolește și merge numai la opera italiană, „teatru de lux, ce se frecventează numai de oameni avuți ce pot și trebuie a-și plăti plăcerile lor" [36]). Atitudinea cosmopolită a boierimii, disprețul ei față de arta românească, o întîlnim și mai tîrziu chiar la unele spectacole ale trupei italiene, în care apar cîntăreți români. Aceasta pune într-o grea situație teatrul care, „susținut fiind numai de parter, este abandonat de frecventatorii lojilor" [37]).

In tot timpul cît au funcționat trupele de operă străine la Teatrul Național, ele au prezentat în special repertoriul italian: majoritatea operelor lui Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini, iar către sfîrșitul secolului, operele mai noi ale lui Boito, Mascagni, Ponchielli, etc. Din repertoriul francez au fost reprezentate unele opere de Auber, Boieldieu, Halévy, Meyerbeer, Bizet, iar din repertoriul german, s-a cîntat extrem de rar, „Don Juan" de Mozart, „Freischütz" de Weber și „Martha" de Flotow.

Numărul foarte mare de opere ce se cîntau într-o singură stagiune, de obicei foarte scurtă (noembrie-februarie), este explicat de criticile din presă prin continua nevoie de variație a publicului, pentru care spectacolul reprezintă adesea o atracție mai mare decît muzica. Din această necesitate de a reprezenta cît mai multe opere, calitatea spectacolului suferea de cele mai multe ori. Fără să mai amintim că trupele se compuneau numai din unul sau doi artiști buni, aduși pentru a salva aparențele, iar „restul erau niște nulități muzicale" [38]), care „erau salutați de pu-

33) D. C. Ollănescu: Op. cit.
34) Ibidem.
35) Arh. St. (Teatrul Național) Dos. 757/1884. — „Impins prin expresiunea publicată în diferite ziare", prin care se cerea să se execute muzică națională în antractele pieselor de teatru, Wiest oferă Dir. Gen. a Teatrelor șase colecțiuni aranjate pentru orchestră, pe motive populare: Steaua Dunărei, Doina și Cîntul Jianului, Corbul romîn, Păstorul Carpaților, Sylfida și Floricele de pe Dîmbovița.
Arh. St. (T. N.), dos. 1165/1895 și 1232/1897 — C. Dimitrescu, șeful orchestrei T.N., dă o listă de piese executate în antracte. Intre acestea, pe lîngă uverturi de Herold, Meyerbeer, Auber, Wagner, Goldmark etc. și pe lîngă diferite potpuriuri la modă, întîlnim „Potpurri național" și „Fleurs des Alpes", ambele de C. Dimitrescu.

36) Țăranul romîn nr. 26 din 6 sept. 1862. Filimon — „*Teatrurile din București*".
37) Timpul Nr. 239 din 21 oct. 1877.
38) Naționalul — nr. 1 din 5 decembrie 1857. Filimon — Teatrul italian.

blicul inteligent cu coroane de fîn și cu fluerături" [39], după cum ne spune scriitorul N. Filimon.

Cît privește corul, „recrutat din tot ce are Bucureștiul mai nemuzicabil" și „orchestrul, compus din indivíde foarte puțin demne de această misiune", ele seamănă — ne spune cronicarul — „cu două tabere inamice, ce se luptă între dînsele. Orchestrul, deși slab în instrumente de coardă, fiind însă tare în cele de armonie, suna din toată forța și acoperea slabele vibrațiuni ale corului, iar acest din urmă, nevoind să depună armele, trecu dela cîntare la zbieret și ajunsese astfel dela armonie la cacofonie și confuziune" [40].

Critici asemănătoare sunt aduse și punerii în scenă, decorurilor și costumelor. Anacronismele și nepotrivirile în decor și costume sunt foarte frecvente. Spectatorii au avut „neplăcerea de a vedea pe Nabucodonosor și pe Saul, în loc de a se reprezenta în scene de stil ebraic, haldean sau egiptean, în mijlocul unor decoruri de stil gotic" [41]. In opera „Favorita" de Donizetti, „palatul Alhambra era reprezentat printr-o colonadă romană", iar „în locul bătrînilor sicomori, se vedeau niște sălcii" [42]. In ceeace privește costumele „de diferite locuri, precum în Somnambula, Elixir d-amore, Luiza Miller sau Linda, erau unele și aceleași, adică o uniformă; corpul de gardă al lui St. Ermandadu, care vine în Bărbierul din Seviglia să împace gîlceava în casa doctorului Bartolo, era totdeauna îmbrăcat în costume de trei epoci diferite, adică cu pieptare din mediul ev., cu bonete franceze „à la bivouac" și, în loc de carabine „a la antica spaniola", avea pușci cu baionete și spade de forma cea mai modernă" [43].

Dealungul anilor întîlnim observații asemănătoare în toată presa, care, la unele spectacole, subliniază că „artiștii nu țin seama nici de valoarea intrinsecă a notelor, nici chiar de măsură" [44]. Dacă aceste rezultate se datorau și numărului mare de opere reprezentate într-o singură stagiune, vina principală o aveau impresarii, lacomi de cîștiguri cît mai mari, care nu respectau clauzele contractului, aducînd artiști de mîna a doua, improvizînd garderoba și decorurile, alcătuind orchestra și corurile din elemente adunate la întîmplare. Filimon, care cunoștea condițiunile contractelor, arăta că „teatrul nostru privind din punctul de vedere al speculei, oferă antreprizei un folos destul de mare ca să-și poată împlini cu onestie datoriile luate asupră-i prin contract. Răul vine numai din nesațiul de cîștig al întreprinzătorilor și din marea înlesnire ce găsesc acești oameni de a sfîșia condițiile contractelor, fără teamă de penalitate sau răspundere" [45].

Intr-adevăr, goana după cîștig a impresarilor nu se manifesta numai prin nerespectarea contractelor, prin cheltuielile tot mai reduse, ce se traduceau prin spectacolele slabe, criticate de presă. Ea se arăta și în exploatarea sîngeroasă a majorității trupei, a coriștilor și orchestranților. Astfel, în 1866, concesiunea Spiru fiind reziliată din cauza nerespectării contractului, o seamă de cîntăreți și coriști, rămași neplătiți și fără posibilitatea de a se întreține, se adresează, prin intermediul Consulatului General Italian, Comitetului Teatrelor, cerînd să fie ajutați, pentru a se putea întoarce în patrie [46].

Pe semne, asemenea întîmplări n-au fost rare, de vreme ce revista „Eco musicale di Romania" publică, în 1870, un „avis important" pentru „italienii ce au a veni în viitoarea stagiune la București", atrăgîndu-le atenția că „acei ce iau mai puțin de 400 franci pe lună, vor trebui să trăiască din privațiuni, dacă vor avea intențiunea de a se reîntoarce în Italia la casele lor. Profesorii de orchestră și coriștii mai cu seamă, și toți acei a căror apuntamente nu sunt mai mari decît dela 100 la 200 lei sunt în mare pericol de a petrece zile amare de mizerie, cum s-a întîmplat unora ale căror nume le ținem minte: Belloni, Dortona, Morelli, etc." Dînd mai departe diferite informații asupra costului vieții, asupra celor rămași în mizerie, „avisul" conchide că „cîștigul ce dă teatrul din București e destul de mare pentru a se putea plăti bine cei ce abandonă familiile lor, pentru a se pune la dispoziționea unui impresariu, pentru a-l face să-și umple bine punga în fiecare an, și a-i procura grase beneficii prin munca lor. Cînd cineva are trebuință de o clasă de oameni trebuie să o plătească convenabil, cel puțin cu atît cît să le fie asigurată o existență discretă și mezile de a se putea întoarce" [47].

★

Pus în condiții de inferioritate față de trupele străine de operă, neîncurajat de guvern, dar susținut din ce în ce mai mult de public, teatrul românesc se dezvoltă și își îmbogățește neîncetat repertoriul, își ameliorează spectacolele.

In dorința de a satisface cerințele publicului și în lupta continuă cu trupele italiene de operă, în spectacolele Teatrului Național, date de trupa românească, muzica ocupă un loc tot mai important. Prezența lui I. A. Wachmann la conducerea orchestrei Teatrului Național a îmbogățit repertoriul cu peste 50 de vodeviluri, operete, etc., dintre care unele — „Fata aerului", „Lampa fermecată", „Rosa magică", „Smeul nopții", „Fata

39) Naționalul din 3 sept. 1858 — Filimon — Teatrul italian.
40) Naționalul — Nr. 16 din 1 febr. 1859 — Filimon — Teatrul italian.
41) Naționalul — Nr. 2 din 5 dec. 1857 — Filimon — Teatrul italian.
42) Naționalul — Nr. 8 din 4 ianuarie 1859 — Filimon.
43) Naționalul — Nr. 1 din 5 dec. 1857 — Filimon.
44) Timpul — Nr. 262 din 29 noembrie 1883 — Cronica la „Hughenoții".
45) Naționalul — Nr. 74 din 27 august 1859, pag. 293. Filimon, — Despre teatrul italian.
46) Arh. St. (Teatrul Național). Dos. Nr. 178/1864, fila 152-158.
47) „Eco musicale di Romania" — An. I. Nr. 25 din 28 martie 1870, pag. 2-3.

păstorului", „Pepelea", „Zamfira", etc. — s-au jucat mult timp pe scena teatrelor.

Alexandru Flechtenmacher, numit în 1859, sub directoratul lui Rosetti, șeful orchestrei Teatrului Național, contribuie și el la înnoirea și îmbogățirea repertoriului, prin muzica ce o scrie pentru diversele piese și vodeviluri, în special pentru piesele lui V. Alecsandri.

Ludovic Wiest face parte din orchestra Teatrului Național și scrie de asemeni muzică de scenă, între altele, la dramele „Constantin Brîncoveanu", „Ștefan cel Mare", precum și baletul „Doamna de aur", pe un libret de P. Grădișteanu. Numit director al orchestrei Teatrului Național în 1870, Eduard Wachmann scrie muzică pentru piesele „Agachi Flutur", „Spoelile Bucureștilor", „Duelurile", „Păunașul Codrilor", etc., precum și cuplete pentru diferite cantonete, ca „Gură cască", „Paraclisul", „Paraponisitul", „Esmeralda", etc.

Muzica acestor vodeviluri și cantonete era de cele mai multe ori o colaționare de arii și melodii cunoscute din opere străine, între care se intercalau, cînd textul o cerea, cîntece sau dansuri populare românești, așa cum erau culese dela lăutari.

Fiind lăudat de criticul N. Filimon pentru muzica ce o scrisese la piesa lui V. Alecsandri, „Coana Chirița la Iași", Al. Flechtenmacher îi răspunde că este „cu totul nedemn și de laudă și de critică în această bucată, căci muzica dintr-însa în mare parte este germană și franceză și numai cîteva ariete sunt luate din unele din încercările mele muzicale", arătînd că „dacă aranjarea lor ar merita un aplaus, îl merită numai d. Alecsandri, care compuind cîntecele au și adoptat la dînsele arietele ce i-au plăcut" [48]).

Această scrisoare ne dă o indicație asupra muzicii atîtor vodeviluri, a căror partitură în mare majoritate nu mai există. O indicație asemănătoare în ceeace privește muzica ne oferă și o cronică din 1859, în care se menționează că „publicul a semnalat o prea abundentă presurare de arii străine extrase din operele italiene, pe care s-au pus cîntecile din „Păunașul codrilor", reclamînd folosirea „melodioaselor arii naționale, pe care românii din ce în ce le apreciază după tot meritul" [49]).

Dealtfel problema muzicii inspirată din cîntecul popular românesc a fost pusă mereu de criticul N. Filimon care, în lupta pentru un teatru liric național, a știut să scoată în evidență calitățile muzicale ale unora dintre piesele repertoriului românesc.

Pătruns de spiritul patriotic al pașoptismului, Filimon acordă o atenție din ce în ce mai mare teatrului românesc, ocupîndu-se în special de muzica scrisă de Flechtenmacher și I. A. Wachmann, insistînd totdeauna asupra caracterului național al muzicii, asupra „înaltelor inspirațiuni naționale, care au meritul de a merge drept la inima românului și a trezi în el simțimintele cele mai suave și mai plăcute" [50]). In ultimii săi ani de activitate — între 1860 și 1862 —, Filimon se ocupă în scrierile sale aproape exclusiv de spectacolul teatral românesc, acordînd o deosebită importanță părții muzicale și arătînd că „spre a putea să avem o musică națională caracteristică, cată să studiem cu multă atențiune musica țăranului din toate părțile locuite de români" [51]). In acest sens, comentînd frumoasele arii „tratate dramaticeste", din „Baba Hîrca" lui Flechtenmacher, Filimon arată că „n-ar face rău compozitorii români, care voesc să facă din musica noastră o musică dramatică, să studieze aceste arii din punctul de vedere al esteticii, căci ele sunt primele melodii române, care le pot servi foarte mult la creearea musicei dramatice române" [52]).

Recunoscînd astfel importanța teatrului național în creearea „musicei dramatice" românești, criticînd cu ascuțime spectacolele slabe și bazate numai pe interesele comerciale ale impresarilor, al acelui „teatru de lux", care era opera italiană, Filimon cere ca „subvenția ce se dă acestui teatru, să se dea celui național și pre dînsul să-l fi luat guvernul sub tutela sa, căci dela dînsul națiunea întreagă așteaptă mult din toate punctele de vedere" [53]).

In creearea „musicei dramatice", adică a teatrului nostru liric, o cotitură importantă în lupta pentru afirmarea ei, a constituit-o înființarea, la 1 noembrie 1864, a Conservatorului de „musică și declamațiune", sub direcția lui Alexandru Flechtenmacher. Din corpul profesoral făceau parte printre alții, Eduard Wachmann la clasa de pian, Alexandru Flechtenmacher, la vioară, violoncel și armonie, Arh. Vissarion, la clasa de muzică vocală, unde în 1872 este numit George Ștephănescu, precum și alții, la unele catedre de instrumente, dintre membrii orchestrei Teatrului Național.

După „școala de musică vocală și instrumentală" a „Filarmonicii", a cărei existență a fost foarte scurtă, Conservatorul reprezintă în sfîrșit o școală muzicală serioasă, stabilă, care va creea cadrele de muzicieni ai țării noastre. Dezvoltarea muzicii în sînul spectacolului dramatic dela Teatrul Național, ridicarea nivelului artistic al publicului, făceau să se întrevadă posibilitatea creerii unui teatru liric românesc, căruia conservatorul îi putea furniza primele cadre. Dar față de nepăsarea guvernului și disprețul boierimii pentru arta națională, această idee nu se poate încă realiza.

Chiar către sfîrșitul veacului, în 1891, G. Ște-

48) Țăranul român din 22 februarie 1862 — Fapte diverse.
49) Poslușnicu: Op. cit. și „Steaua Dunării" Nr. 34 din 30 martie 1859.
50) Țăranul român. An. I Nr. 4 din 8 dec. 1861, pag. 64.
51) Țăranul Român, An. I Nr. 10 din 7 ianuarie, 1862, pag. 72.
52) Țăranul român — An. I, Nr. 2 din 19 noembrie 1861, pag. 16.
53) Țăranul român — An. I, Nr. 26 din 6 septembrie 1862

phănescu are încă prilejul să arate Direcției Generale a Teatrelor că Teatrul Național este singurul debușeu al Conservatorului și că „ar fi foarte trist ca tinerii cîntăreți și muzicanți, care au terminat conservatorul sau studiază încă, să fie nevoiți a se expatria sau a cînta prin cafenele“ [54]).

Dintre primii absolvenți, unii iau drumul străinătății, cum a fost, de pildă, Gheorghe Brătianu, alții își găsesc o întrebuințare în corurile bisericilor, unde cîntau „heruvicul și axionul“. Dar cu începutul, ideea unei opere romînești capătă consistență. In 1871, cu prilejul unui concert dat de basul Gh. Brătianu, revenit atunci din străinătate, chestiunea este pusă net:

„... Opera națională? știu că se găsesc mulți care vor zîmbi cu naivitate la acest cuvînt și poate că vor crede că e vreo eroare de tipografie, strecurată în aceste rînduri. De, operă romînească!... Unicul interpret al dorurilor și suspinelor inimei romînești, care a ghicit secretul muzicii naționale, zmulgîndu-le din sînul poporului — Flechtenmacher — lucrează de mai mult timp la opera „Fata dela Cozia“. Dece d. Flechtenmacher nu termină această operă, dece d. Brătianu, împreună cu ceilalți artiști romîni care cîntă pe teatrele Angliei și Germaniei, departe de căminul romînesc, nu se asociază cu toții spre a inaugura pe scena teatrului nostru o muzică ieșită din pana unor compozitori ca Flectenmacher și Ștephănescu? Dece? Fiindcă nimeni nu vrea să înțeleagă, fiindcă guvernele noastre, în loc de a sprijini străduințele unui Flechtenmacher, care lucrează continuu în cea mai mare modestie și dezinteresare, preferă a plăti sume însemnate unui neamț anume Schultz pentru a scrie opera „Mihai Bravul“ în nemțește“ [55]).

Ca un ecou al acestor păreri, determinate desigur de opinia „parterului“, de a cărui importanță teatrul italian este obligat să țină seama din ce în ce mai mult, se poate observa că, din această perioadă, încep să apară și unele nume romînești în distribuția unora dintre spectacolele italiene. In 1872, întîlnim pentru prima dată numele lui Gh. Brătianu, iar în anii următori, pe lîngă numele lui Brătianu, mai întîlnim și pe acelea ale lui Ardeleanu și Th. Popescu, al căror debut pe scena italiană dă prilej ziarului „elitei“, „Journal de Bucarest“, să aducă laude impresarului Franchetti, subliniind cu superioritate protectoare că „encourager l'art en Roumanie c'est une oeuvre excellente de patriotisme“ [56]).

O asemenea apariție izolată este și aceea a Elenei Teodorini, care, după ce obținuse primele succese în străinătate, cîntă în mai multe spectacole ale Teatrului italian în stagiunea din 1877. Debutînd în „Rigoletto“, Elena Teodorini a cîntat „micul rol al Madelenei cu atîta natural că părea

Elena Teodorini

o artistă consumată, nu o junǎ cîntăreață la începutul carierei sale“ [57]). Succesul obținut în „Rigoletto“, „Ruy-Blas“, „Bărbierul din Sevilla“, „Balul Mascat“, „Lucia di Lamermoor“, „Faust“, etc., a făcut ca stagiunea să se prelungească cu o serie de spectacole suplimentare.

Deși „a încuraja arta în Romînia era o excelentă operă de patriotism“, boierimea frecventa numai teatrul italian, care „malgré tout, c'est encore le spectacle de prédilection des gens du monde“ [58]) și privește cu neîncredere tinerele elemente romînești. Aparițiile artiștilor romîni în cadrul trupelor italiene sunt sporadice, fiindcă impresarul căuta să dea o satisfacție formală publicului de operă, unde începuse să apară „des couches sociales nouvelles“ [59]), sau să folosească pe cîntăreții romîni consacrați de străinătate — cum a fost, de pildă, Elena Teodorini — pentru a-și atrage în sfîrșit și clientela lojilor și pe aceea a parterului. Dezavantajați în ansamblul trupei, mai prost plătiți decît cîntăreții străini, neavînd o stabilitate în aceste trupe, care erau formate cînd de un impresar, cînd de altul, multe

54) Arh. St. Dos. T.N. Nr. 1001/1891.
55) Telegraful din 8 august 1871.
56) „a încuraja arta în Romînia este o excelentă operă de patriotism“.
57) Timpul — 21 octombrie 1877.
58) „cu toate acestea, este încă spectacolul de predilecție al oamenilor din lumea mare“ (Journal de Bucarest — 429 — 15 oct. 1874).
59) „Noi straturi sociale“ Ibid.

dintre talentele noastre muzicale s-au expatriat, fiindcă în țară nu-și găsiseră un debușeu propriu pentru dezvoltarea lor artistică.

Dar nu acesta era drumul spre înfăptuirea teatrului național de operă și nici spre creația romînească de operă. Fără îndoială că, pe calea spre făurirea operei naționale, cantonetele, comediile cu cîntece și vodevilurile din repertoriul teatrului dramatic, cu muzica scrisă de cei doi Wachmann, de Flechtenmacher sau de Wiest, marcaseră un pas însemnat spre această țintă, contribuind în același timp la formarea și dezvoltarea gustului pentru muzică al publicului. Dar, totodată, un teatru de operă nu se putea face fără cîntăreți într-adevăr înzestrați și bine pregătiți din punct de vedere tehnic-muzical. Și actorii teatrului dramatic, chiar cînd aveau oarecari predispoziții muzicale și vocale, nu puteau corespunde acestui scop. In acest sens, vorbind despre prima reprezentare a „Babei Hîrca" și arătînd că ansamblul era bun și opereta bine studiată, Eduard Caudella menționează că Millo era quasi-tenor, Neculai Luchian, quasi-bas, Mihail Galino, quasi-tenor, și că „afară de Gabriela Luchian, care avea voce frumoasă, ceilalți nu se puteau numi cîntăreți" [60]).

Numirea în 1875 a lui George Ștephănescu ca director al orchestrei Teatrului Național, a marcat un moment important în lupta pentru întemeierea teatrului nostru liric. Compozitor de talent, profund cunoscător al muzicii, profesor de „bel canto" la Conservator, unde a educat generații de cîntăreți, Ștephănescu a venit la Teatrul Național hotărît să creeze aci o trupă de operă romînească din elementele tinere ce le avea la îndemînă, din elevii formați de el la Conservator.

Prezența sa la Teatrul Național a însemnat o accentuare a luptei împotriva cosmopolitismului boieresc, pentru afirmarea cîntăreților romîni și pentru întemeierea teatrului nostru liric. Cu toate obstacolele întîmpinate, cu toate înfrîngerile cauzate de lipsa de interes a guvernului, care nu încuraja arta națională, activitatea sa la Teatrul Național s-a soldat cu o serie de stagiuni cîntate numai de artiști romîni, fapt care a deschis drumul spre întemeierea unei trupe permanente de operă. Prin muzica de scenă pe care a scris-o, prin posibilitățile de reprezentare creeate compozitorilor noștri, el a încurajat creația de operă romînească, ce începe în această perioadă, așa că, pe bună dreptate, a putut spune către sfîrșitul vieții sale că la teatrul unde a muncit 14 ani, „a găsit vodeviluri și a lăsat opere" [61]).

Dintru început prezența lui Ștephănescu s-a făcut simțită. Preluînd unele vodeviluri din repertoriul existent, el l-a îmbogățit la început cu o serie de operete, în special din repertoriul francez. Astfel, pe lîngă „Chirița în Iași" de Flechtenmacher, „Fata aerului" și „Lampa fermecată" de I. A. Wachmann, din vechiul repertoriu, se mai dau chiar în stagiunea 1880—1881 și operetele „Nunta Janettei'" de Victor Massé, „Giroflé-Girofla" de Lecoq, „Choufleury" și „Insula Tulipatan" de Offenbach, etc.

Personalul artistic al Teatrului Național se completează cu o serie de cîntăreți, între care întîlnim în primele distribuții pe d-nele Amelia Velner, Gavala, A. Dănescu și pe d-nii D. Popovici, M. Mateescu, Ștefan Iulian, iar mai tîrziu, către 1884, pe tenorul I. Băjenaru, baritonii Aurel Eliade și Al. Catopol, basul Gr. Alexiu și soprana Irina Vlădaia. Cu aceste elemente, sub conducerea lui George Ștephănescu, spectacolele lirice, mereu mai numeroase, înregistrează un succes tot mai mare, „teatrul romîn continuînd să-și îndeplinească noua sarcină, ce și-a impus de a face un loc larg pe scena sa și lucrărilor lirice" [62]).

Existența unei trupe lirice romînești pe scena Teatrului Național a însemnat o puternică încurajare pentru compozitorii romîni.

Incă în 1880, sunt reprezentate „Lampa fermecată" (după „1001 nopți" de Scribe) de I. A. Wachmann — o reluare a vechiului repertoriu, apoi „Peste Dunăre" de Gr. Ventura, la care G. Ștephănescu scrise o muzică „încîntătoare, colorată, originală și melodioasă", instrumentația dovedind „un gust sigur și o perfectă cunoștință a tuturor resurselor muzicale" [63]).

In anul următor, întîlnim în repertoriu opereta „Sînziana și Pepelea" de G. Ștephănescu, iar în stagiunea 1881—82 este reprezentată opereta „Olteanca" de Ed. Caudella și G. Otremba, pe un libret de C. Bengescu, lucrare care se dă de mai multe ori în aceeași stagiune cu un deosebit succes [64]). După succesul „Oltencei", Caudella scrie „Hatmanul Baltag", operă bufă pe un libret de I. Negruzzi și I. L. Caragiale, operă care marchează „un pas înainte al mersului înainte pe tărîmul artistic" [65]). Muzica este „plăcută masei publicului nostru și oricărui alt public" [66]), constituind un nou succes al teatrului liric romînesc.

Caragiale, unul dintre librețiști, refuză tantiemele, adresînd directorului general al teatrelor o scrisoare în care spune: „Deoarece la piesa „Hatmanul Baltag" nu am luat parte decît în minimă și neînsemnată parte, rog ca să mă considerați dv. și onor. d-nii cari mi-au admis cîteva șiruri în opera d-lor, ca neavînd nici un drept de pretenție la drepturile de autor. Orice amabilitate din partea d-lor Negruzzi și Caudella în privința-mi a-și considera-o ca o lovire dignității mele. D-lor nu trebuie să împartă folosul muncii d-lor efective cu mine, pentru oarecare mici ser-

60) Arta Romînă Nr. 4-5 din aprilie 1909 —Ed. Caudella — „Progresul muzicei și al teatrului la noi".
61) Muzica din 3 decembrie 1905 — Buc. Ștefănescu — Op. Rom.
62) Muzica Nr. 3 din decembrie 1908. Buc. Stefanescu — Op. Rom.
63) Romînul, an. 24 din 3/4 martie 1880. Fr. Damé. Cronică.
64) Arh. St. Dos. T.N. Nr. 703/1883.
65) Presa din 10 martie 1884, pag. 224-225 M. Cohen-Llnaru. Cronică.
66) Ibid.

vicii amicale ce le-am făcut la opera d-lor, servicii de altminterea cu totul inutile și neînsemnătoare"[67]).

Dat în premieră la 1 martie 1884, „Hatmanul Baltag" are șapte reprezentații în aceeași stagiune, în vreme ce, se știe, la teatrul italian o operă nu avea public decît la 2—3 spectacole.

„Beizadea Epaminonda", o nouă operetă a lui Caudella, pe un libret de I. Negruzzi, reprezentată în premieră la 1 aprilie 1885,— muzica scrisă de G. Ștephănescu pentru „Oedip Rege" și „Pygmalion" de G. Bengescu, „Peste Dunăre" de Gr. Ventura, etc. — unele din lucrările vechi ale lui I. A. Wachmann, Al. Flechtenmacher și L. Wiest, pun bazele unui repertoriu liric romînesc. Stimulați de aceste succese, compozitorii romîni continuă să scrie muzică pentru teatru, opere și operete, cu atît mai mult cu cît creearea, în 1885, de către G. Ștephănescu a unei trupe romînești de operă, îi făcea să întrevadă noi posibilități de reprezentare. Pînă în jurul anului 1900, creația lirică romînească se îmbogățește astfel cu numeroase lucrări ce tind spre forma mare a operei. Dintre acestea, se cuvin a fi menționate operele „Petru Rareș" și „Dorman sau Dacii și Romanii" de Ed. Caudella, „Todorel", „Insula florilor" și „Mazzeppa" de M. Cohen-Lînaru, opereta națională „Sergentul Cartuș" și opera comică „Nini" de C. Dimitrescu, șef de orchestră al Teatrului Național în preajma anului 1900.

Nu toate aceste lucrări au izbutit să vadă lumina rampei. In 1898 este reprezentată opera comică „Nini". După multe amînări, stagiunea 1900—1901 se deschide cu „Petru Rareș"—prima operă romînească — care „înseamnă începutul unei epoci în arta romînă" [68]), autorul fiind considerat „un simfonist de mîna întîi, un melodist delicat și original" [69]).

Primele succese ale creației de operă romînească, afluența publicului la aceste spectacole de muzică națională, însemnau puternice lovituri date teatrului străin. Impresariatul are pagube însemnate și oficialitatea se „teme că fără o subvenț.une publicul bucureștean va fi privat de trupa de operă italiană" [70]).

In dorința de a atrage publicul și pentru a înfrunta teatrul romînesc, impresarii cată să împrospăteze repertoriul trupelor italiene cu opere „romînești", scrise însă de compozitori străini care nu cunoșteau și nu simțeau muzica noastră națională. Dintre acestea au fost „Vîrful cu dor" de Lubitsch, „Neaga" de Hallstroem și „Haiducul", scrisă pe un libret de Fr. Damé și d'Ormeville, de către Oreste Bimboni, șef de orchestră al trupei italiene între 1880—1884. Aceste lucrări erau departe de a fi opere romînești fiindcă „a scrie o lucrare națională nu înseamnă nicidecum a înșira diferite arii poporane a unei țări și a broda pe dînsele, ci este a se inspira de simțămîntul în genere al acestei muzici și a creea pe baza lor melodii noi, potrivite cu situațiunea și sentimentele ce voește a exprima" [71]).

Pentru a se menține, impresarii se arată dispuși să primească coriști și cîntăreți romîni în sînul trupei italiene. In preajma primei stagiuni de operă romînească din 1885, impresarul Franchetti înscrie în contractul său următoarele puncte:

„Art. 10. — Corurile vor fi compuse din 30 coriști de ambe sexe, sporindu-se cu 8 coriști pentru corurile mari. Se vor admite pe cît va fi cu putință coriști bărbați dintre romîni, bine instruiți în repertoriu.

„Art. 11. — Impresarul se obligă pentru rolurile de comprimari să angajeze romîni dintre elevii conservatorului, după recomandația directorului Conservatorului.

„Art. 12. — Se vor primi absolvenți ai Conservatorului pentru debut în vreo operă din repertoriu" [72]). In același contract se mai prevede că „vor fi luați pe cît se va putea dintre profesorii Conservatorului. Se va primi întreaga orchestră a Teatrului Național, cu gradele și sumele prevăzute în raportul lui Ed. Wachmann și G. Stephănescu" [73])

★

Succesele crescînde ale cîntăreților romîni în spectacolele trupei dramatice dela Teatrul Național, le întăresc prestigiul, dovedind „vrășmașilor operei romînești că avem talente bune pentru înjghebarea unei trupe lirice permanente" și „că e o nenorocire să lăsăm talentele acestea să se înfunde prin podurile bisericilor ori să dezerteze în țări mai ospitaliere pentru vocile frumoase" [74]).

Realizările lui G. Stephănescu și ale cîntăreților romîni se impun în sfîrșit și, într-o adresă către Direcția Generală a Teatrelor, Comitetul Teatrelor recunoaște că opera italiană nu mai corespunde scopului, hotărînd ca în stagiunea 1885—1886 „să nu se mai dea pe scena Teatrului Național decît numai reprezentațiuni romîne, alternînd dramele și comediile cu opera și opereta" [75]). In aceeași adresă se mai arată că „încercarea de a realiza operă cîntată în romînește, poate fi adusă la îndeplinire cu folosirea elementelor muzicale ce le oferă conservatorul nostru, care ar trece în străinătate, dacă nu ar fi folosite de noi, așa cum s-a întîmplat în trecut". Termenii acestei adrese dovedesc însă totodată și caracterul comercial, atitudinea de desconsiderare a trupei romînești, fiindcă, în concluzie se arată că „bazîndu-se pe experiența celor din urmă ani,

67) Arh. St. Buc. — Dos. T.N. Nr. 746/1884.
68) Timpul — Nr. 246 din 5 noembrie 1900 — Cronica muzicală.
69) Idem.
70) Arh. St. T. Național Nr. 611/1881.
71) Romînul — Nr. XX, din 11 februarie 1884, M. C. Lînaru. Cronică.
72) Arh. St. Dos. Teatrul Național Nr. 739/1884.
73) Ibid.
74) Adevărul — Nr. 2010 din 21 octombrie 1884. Cronică.
75) Arh. St. Buc. Dos. T.N. Nr. 773/1885.

cînd în spectacolele cu muzică veniturile erau cu mult mai mari decît în spectacolele de dramă", comitetul hotărăşte a da „încercării de operă romînă cel puţin jumătate din ceeace da operei italiene" [76]).

In aceste condiţii ia naştere prima trupă romînească de operă, care ia locul trupelor italiene ce ocupaseră atîta vreme scena Teatrului Naţional. Alcătuită din sopranele Carlotta Leria, El. Odeseanu, Ana Dănescu, Tamaţiu-Papadopol, Mateescu, Gavala-Stephănescu, tenorii I. Dumitrescu, Gr. Gabrielescu, D. Raşianu, I. Băjenaru, baritonii G. Cairetti, Al. Cotopol, M. Mateescu, Simionescu, şi başii D. Teodorescu şi Ştefan Iulian — trupa este condusă de G. Ştephănescu şi dă în stagiunea 1885—1886 operele „Lucia di Lamermoor", „Faust", „Don Pasquale", „Linda di Chamounix", „Ernani", „Traviata", etc., precum şi operetele „Boccacio", „Giroflé-Girofla", „Mascota", etc.

După reprezentarea la 6 mai 1885 a operei „Linda di Chamounix" trupa romînească alcătuită de G. Ştephănescu inaugurează stagiunea la 28 septembrie 1885, cu „Lucia di Lamermoor" care a marcat o dată importantă în istoria teatrului nostru liric. „Teatrul nostru naţional intră într-o nouă fază. Opera romînă este constituită şi ea s-a manifestat pentru prima oară în mod victorios"[77]) nemai împărţind scena primului nostru teatru cu trupa italiană, avînd noi posibilităţi de dezvoltare şi „reţinînd în ţară bani naţionali"[78]).

Spectacolele sunt elogiate de întreaga presă, care menţionează calităţile Carlottei Leria, ale lui Gr. Gabrielescu şi Ion Dumitrescu, precum şi ale orchestrei conduse de G. Stephănescu. In ianuarie 1886, celebra Adelina Patti cîntă „în reprezentaţie" alături de trupa romînească, rămînînd foarte mulţumită de tinerii ei parteneri, cît şi de orchestra şi neobositul ei şef.

Dar cu cît o subvenţiona guvernul, cu „jumătate din ceeace da operei italiene", sau poate cu şi mai puţin, opera romînă nu putea fiinţa, cu atît mai mult cu cît „partea umblată şi luminăţia publicului nostru nepăsătoare sau inconştientă de dificultăţile întîmpinate, şi care vine la teatru spre a petrece, se arăta nemulţumită şi nu vrea să facă credit"[79]).

Neîncurajată de clasa conducătoare, neluată în seamă de high-life-ul burghezo-moşieresc, „Opera romînă, întemeiată în capitala Romîniei, cu multe sacrificii, osteneală şi devotament din partea celor care doresc propăşirea muzicii în ţara noastră, a încetat"[80]) după o singură stagiune. In stagiunea următoare, scena primului teatru al ţării este din nou ocupată de trupa italiană, în care, pentru a da impresia că opera romînă subsistă, figurează „artişti romîni care au cîntat în stagiunea trecută"[81]).

In fapt însă, trupa italiană primea subvenţii ce nu fuseseră acordate operei romîneşti, iar artiştii italieni aveau salarii ce variau între 2000—6000 „lei aur" lunar, în vreme ce cîntăreţii romîni primeau — afară de Gabrielescu, care avea 800 lei — lefuri între 3—400 „lei bilete" pe lună.

Urmarea a fost un nou exod al cîntăreţilor. Nestabilitatea instituţiei de operă romînească, lipsa de perspective de dezvoltare pentru atîţia tineri cîntăreţi la începutul carierii lor, nepăsarea oficialităţii, a făcut ca artişti ca Gr. Gabrielescu, Popovici-Bayreuth, Mara Demetrescu (D'Asty), Ion Dumitrescu (Giovanni), să se expatrieze, cucerind răsunătoare succese în străinătate.

In ciuda acestei înfrîngeri, G. Ştephănescu nu renunţă la ideea unui teatru liric romînesc. Adunînd în jurul său pe cîntăreţii, foştii săi elevi, el întemeiază „Asociaţia lirico-dramatică" şi se adresează din nou Direcţiei Generale a Teatrelor. Obţinînd sala Teatrului Naţional, Ştephănescu izbuteşte, cu mari sacrificii materiale personale, să dea între 1889—91 vreo 30 de spectacole cu Lucia, Trovatore, Ernani, Faust, Lala Rookh şi operetele Liliacul, Voevodul Ţiganilor, Fatinitza, Choufleury, etc.

Nemai avînd mijloace pentru a continua, G. Ştephănescu adresează Direcţiei Generale a Teatrelor un memoriu, în care denunţă indiferenţa oficială şi cosmopolitismul burghezo-moşieresc, arătînd că realizările romîneşti „ar fi fost deajuns în altă ţară ca să atragă atenţiunea forurilor diriginte, să vie în ajutorul unei întreprinderi naţionale, atît de frumoase şi utile. La noi însă, din nenorocire, cei ce trebuiau a ne veni în ajutor au rămas indiferenţi, iar alţii, admiratori a tot ce e străin, au devenit nişte duşmani neîmpăcaţi, susţinînd că romînii care n-au trecut frontiera nu pot învăţa ceva" [82]).

Stagiunile deficitare ale operei italiene cată să fie acoperite de către Direcţia Generală a Teatrelor, prin spectacolele de operetă şi nu dintre cele mai bune, care făceau reţete mari. Incă în 1885 se arată că „direcţiunea teatrelor e împinsă să înfiinţeze Opera Romînă de un alt motiv şi anume acela de a cîştiga bani, fiindcă a văzut că „Boccacio" a adus bani" [83]). Această politică mercantilă de comercializare a teatrului, dusă de Direcţia Teatrului Naţional în această perioadă, s-a manifestat şi în ceeace priveşte repertoriul ce era cerut trupei romîneşti şi în faptul că prima scenă a ţării era închiriată oricui şi oricînd. Faimoasa şansonetistă, „Madame Judic", căreia I. L. Caragiale îi refuzase sala în vremea scurtului său directorat, cîntă, în 1896, la Teatrul Naţional, şan-

76) Arh. St. Dos. T.N. Nr. 773/1885.
77) Romînul din 6 oct. 1885 — M. C. Lînaru. Cronică.
78) Romînul din 1 noembrie 1885 — M. C. Lînaru. Cronică.
79) Romînul din 11 febr. 1886. M. C. Lînaru. Cronică.
80) Telegraful din 11 noembrie 1886. Cronica despre „Aida".
81) Arh. St. Dos. Teatr. Naţional Nr. 857/86, Contract Serghiade.
82) Arh. St. Dos. Teatrul Naţional Nr. 1028/891. Memoriu către Dir. Gen. a Teatrelor.
83) Telegraful Nr. 3968, 24-8-885. Opera Romînă.

sonetele care „ar fi mai la locul lor într-un café-chantan, decît pe prima scenă a Romîniei. Frumoasă opinie trebuie să aibă de noi străinii cărora le închiriem Teatrul Național, scenă care în orice țară e respectată de lume și sprijinită de Stat" [84]).

Aceeași politică negustorească, dusă de Direcția Teatrelor, a făcut ca trupele străine să fie din ce în ce mai slabe și „Teatrul Național să devină o scenă internațională, un fel de întreprindere cu un șir de trupe străine, fără a reprezenta o mare valoare artistică, pun niște prețuri enorme și storc din punga publicului o mare parte din banii care ar trebui să servească pentru încurajarea artei romîne. Astfel, cum merg lucrurile în Teatrul Statului, concurența trupelor străine împiedică orice desvoltare a artei naționale" [85]).

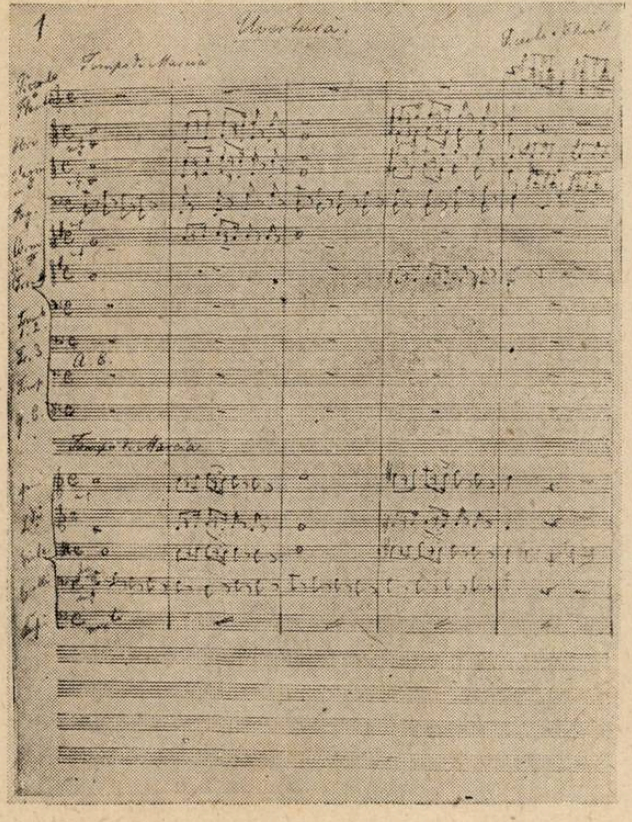
Din 1897, trupele străine joacă la Teatrul Liric, Teatrul Național fiind ocupat de Opera Romînă, al cărei director este numit Ed. Wachmann, iar șef de orchestră fiind C. Dimitrescu.

Repertoriul este îmbogățit cu noi opere de Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Wagner, pecum și cu operete și opere romînești („Nini" de C. Dimitrescu, „Crai Nou" de C. Porumbescu și „Petru Rareș" de Caudella).

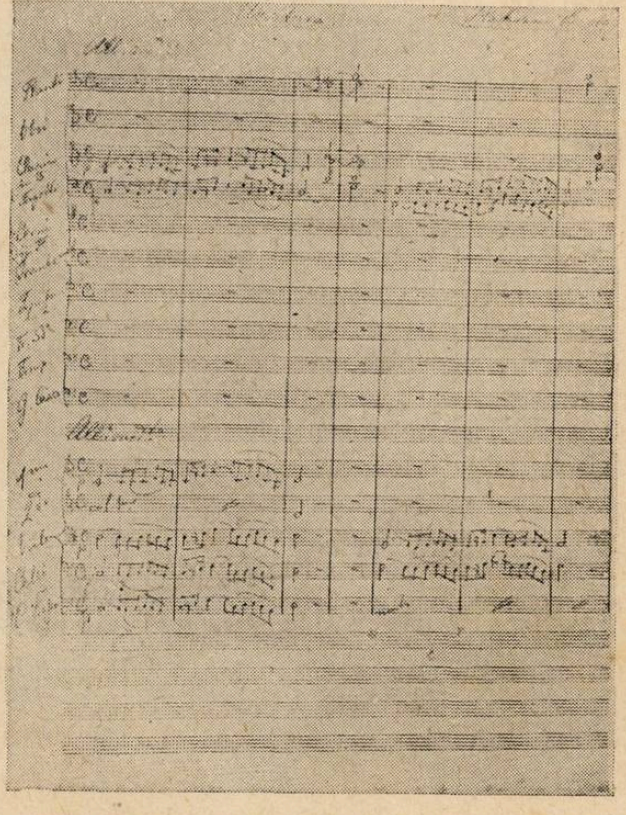
Stagiunea deschisă la 1 noembrie 1900 cu „Petru Rareș", este consemnată în toată presa ca o dată memorabilă, ca o dată „mai însemnată pen-

84) Constituționalul Nr. 1900 din 12/I 1896
85) Timpul Nr. 17 din 23 ian. 1896 — Gr. Ventura (Arutnev) Cronică.

L. Wiest. — (După o gravură contemporană de Strixner)



Prima pagină de manuscris a uverturii la opera comică „Beizadea Epaminonda"



Prima pagină de manuscris a uverturii la opera bufă „Hatmanul Baltag"

tru muzica romînească decît şi-au dat seama Bucureştenii, care nu au luat cu asalt biletele pentru această premieră, care nu au umplut sala teatrului" [86]).

În 1901, după cîteva stagiuni frumoase, direcţiunea lui Wachmann încetează, trupa se dizolvă şi se împrăştie în unele formaţii particulare.

Ca şi pentru teatru, politica comercială de reduceri de salarii şi reduceri de personal, dusă de Directorul Scarlat Ghica, a fost dezastruoasă şi pentru operă. „Petru Rareş" a aşteptat timp de cinci ani în dosarele teatrului, o altă operă a lui Caudella, „Dorman", n-a fost jucată; „Crai Nou" a aşteptat de asemeni multă vreme pînă să fie acceptată în repertoriu, iar pînă la urmă tot n-a fost reprezentată. Montările, în special ale operei „Petru Rareş", se făceau „cam de-a scăpare şi nu cu toată îngrijirea şi cu fastul ce îl datora teatrul subvenţionat de romîni primei opere scrisă de un romîn" [87]).

Cît priveşte personalul artistic, el avea gajuri între 150—800 de lei, incomparabile cu cele ce se acordaseră străinilor [88]). Cum cîntăreţii erau plătiţi numai pentru lunile cît dura stagiunea, adesea aceasta era închisă mai devreme, din motive de economie. 1900—1901 a fost ultima stagiune de Operă Romînă la Naţional.

De aci înainte, pe aceeaşi linie de comercializare a teatrului, Teatrul Naţional este închiriat pentru diferite trupe de operă străine, aduse sporadic de unii impresari, pentru unele concerte „de binefacere". Doar întîmplător Teatrul Naţional mai adăposteşte, în 1906, spectacolul dat de „Reuniunea muzicală romînă din Sibiu" cu „Moş Ciocîrlan" de Flondor, iar în 1913, pe acela dat de D. G. Kiriac şi corul „Carmen" cu opera „La şezătoare" de T. Brediceanu.

Astfel, începuturile şi dezvoltarea teatrului liric romînesc sunt legate de activitatea artistică a Teatrului Naţional, pe scena căruia s-au format, au debutat şi s-au dezvoltat trupele de operă romîneşti. Din 1921, spectacolele de operă nu mai au loc la Teatrul Naţional, fiindcă, dela această dată, Asociaţia lirică romînă „Opera", întemeiată de cîntăreţii romîni, devine „Opera Romînă" cu sediul la Teatrul Liric, unde a funcţionat pînă la 1940.

Abia după 23 August, această instituţie devine cu adevărat o Operă de Stat, care contribue la ridicarea şi dezvoltarea artei lirice, instituţie de cultură pusă la îndemîna maselor de oameni ai muncii.

86) Constituţionalul Nr. 3290 din 3/5 noembrie 1900.
87) Constituţionalul Nr. 3290 din 3/5 noembrie 1900.
88) Arh. St. Dos. T.N. Nr. 1301/1899. Stat de plată al artiştilor.

Schiţa istorică despre începuturile teatrului liric în principate, publicată în prezentul supliment, a fost lucrată în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei R. P. R.

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia: Bucureşti, Strada Lipscani Nr. 102 — Telefon 5.27.75

I. P. 2 — c. 7980

Preţul lei 1.—

CORURI DE I. VIDU

Preste deal

Ana Logojana

Răsunetul Ardealului

Răsunet din Crișana

Negruța

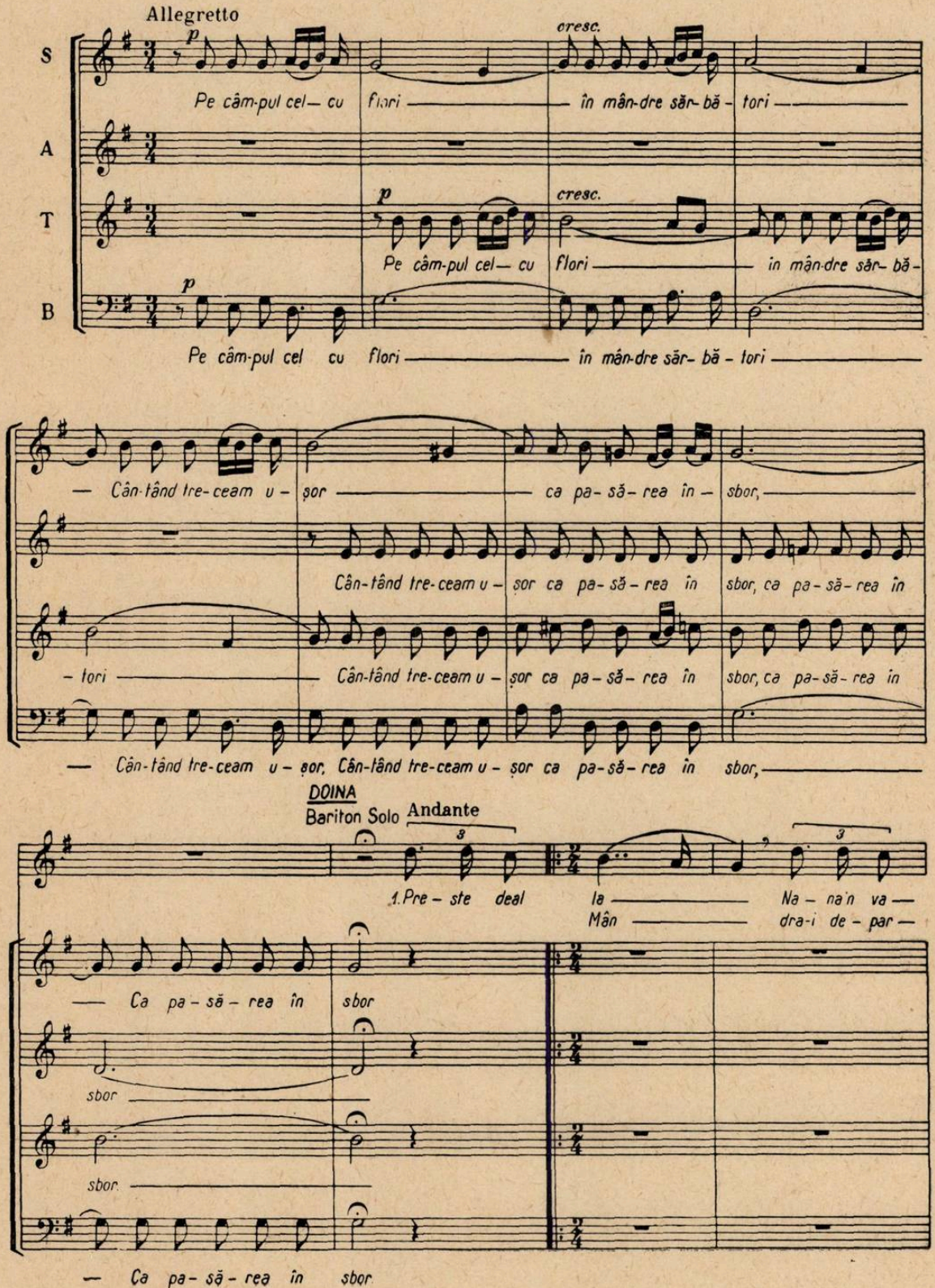
Dragă și iar dragă

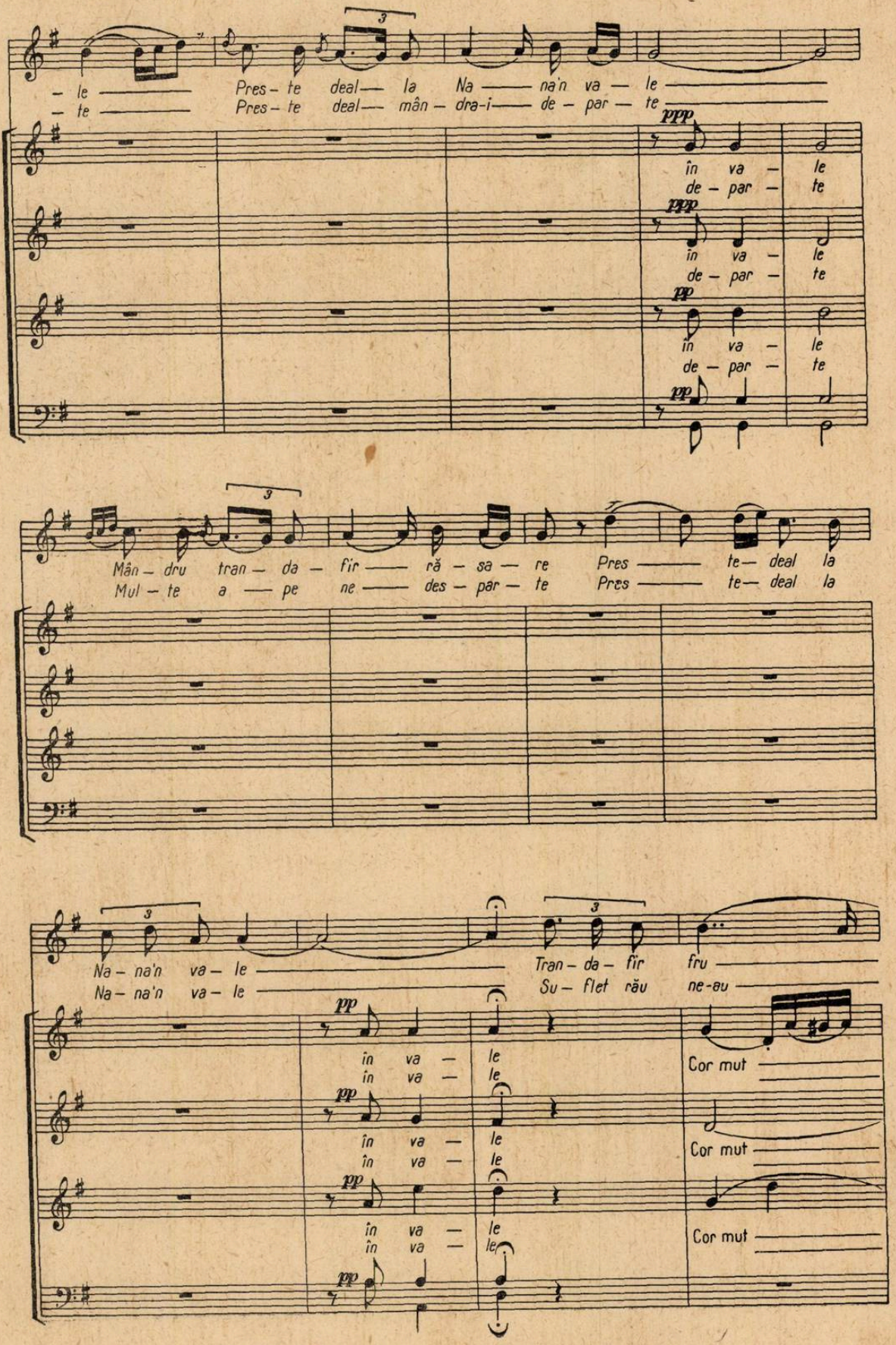
Grînele vara se coc

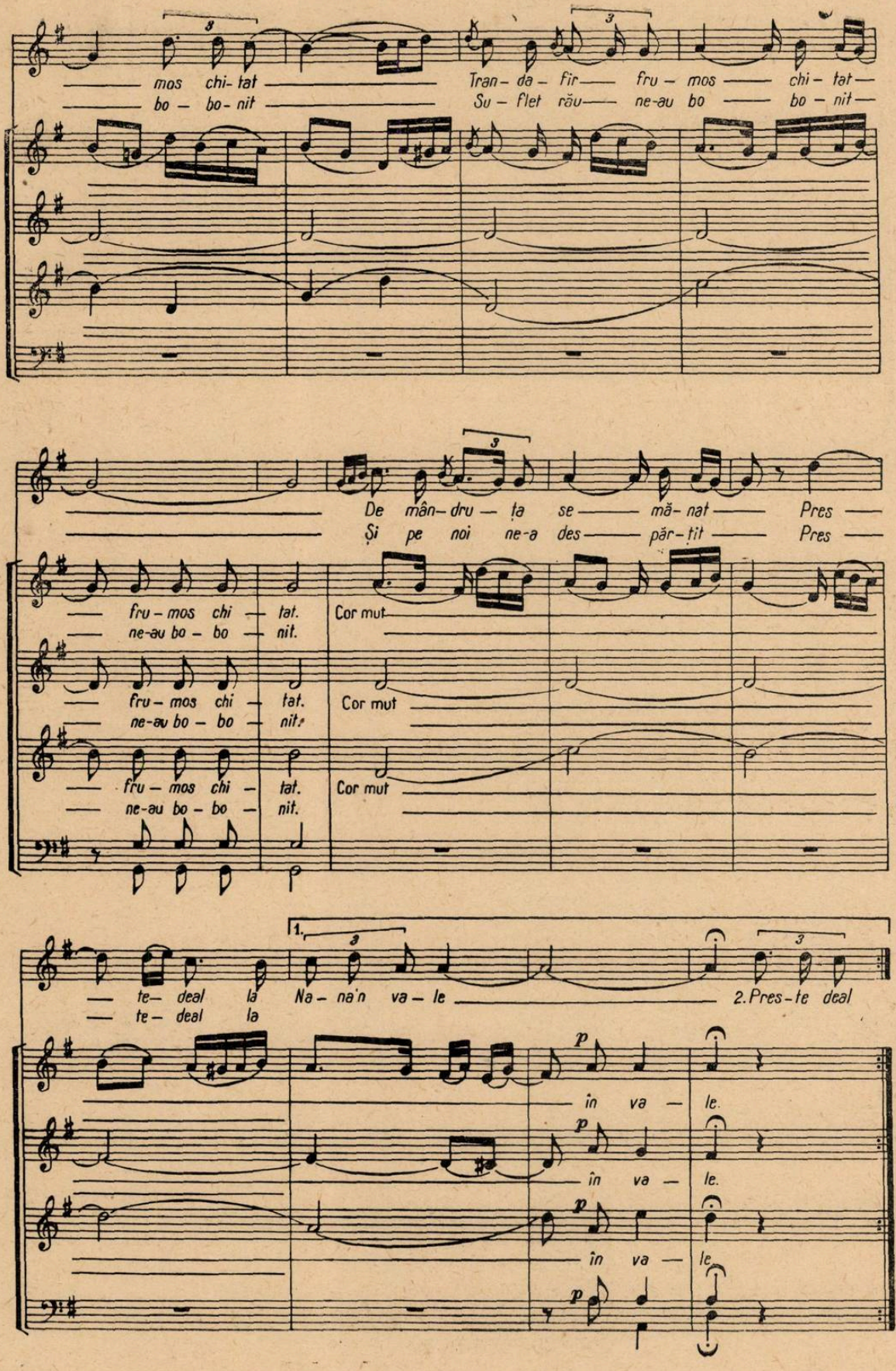
Supliment Nr. 2
Februarie 1954
la
MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ

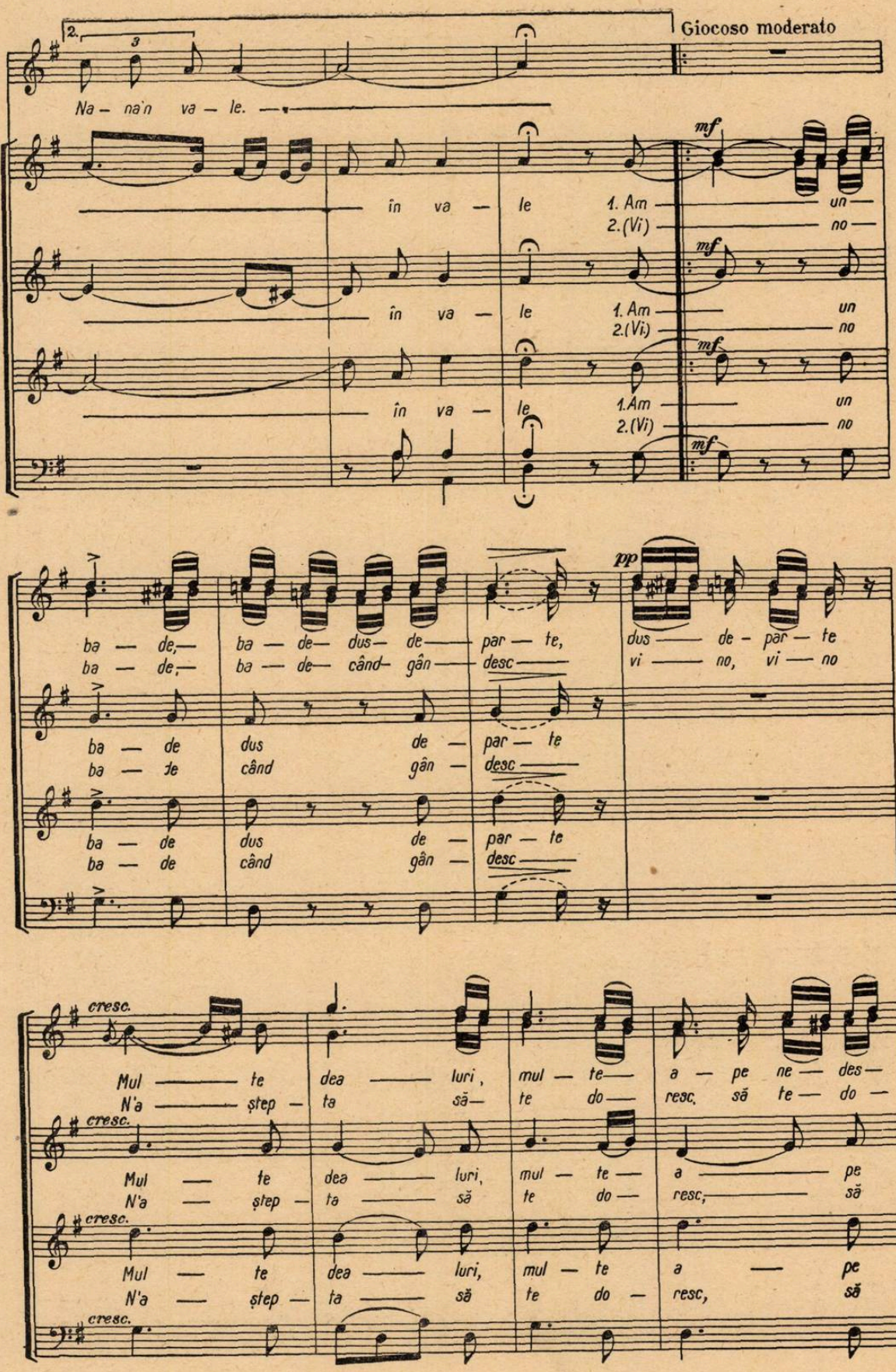
PRESTE DEAL

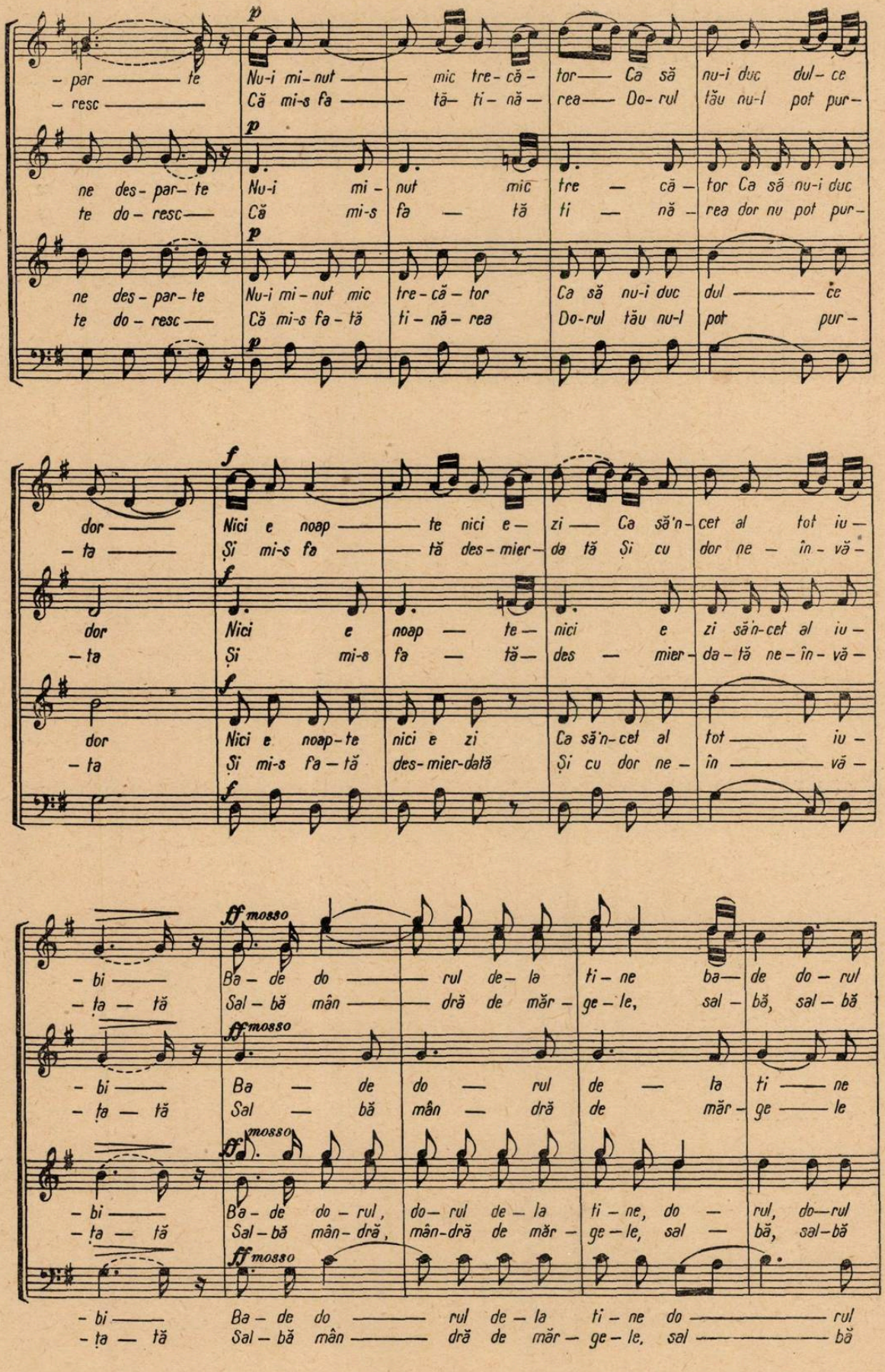
I. VIDU

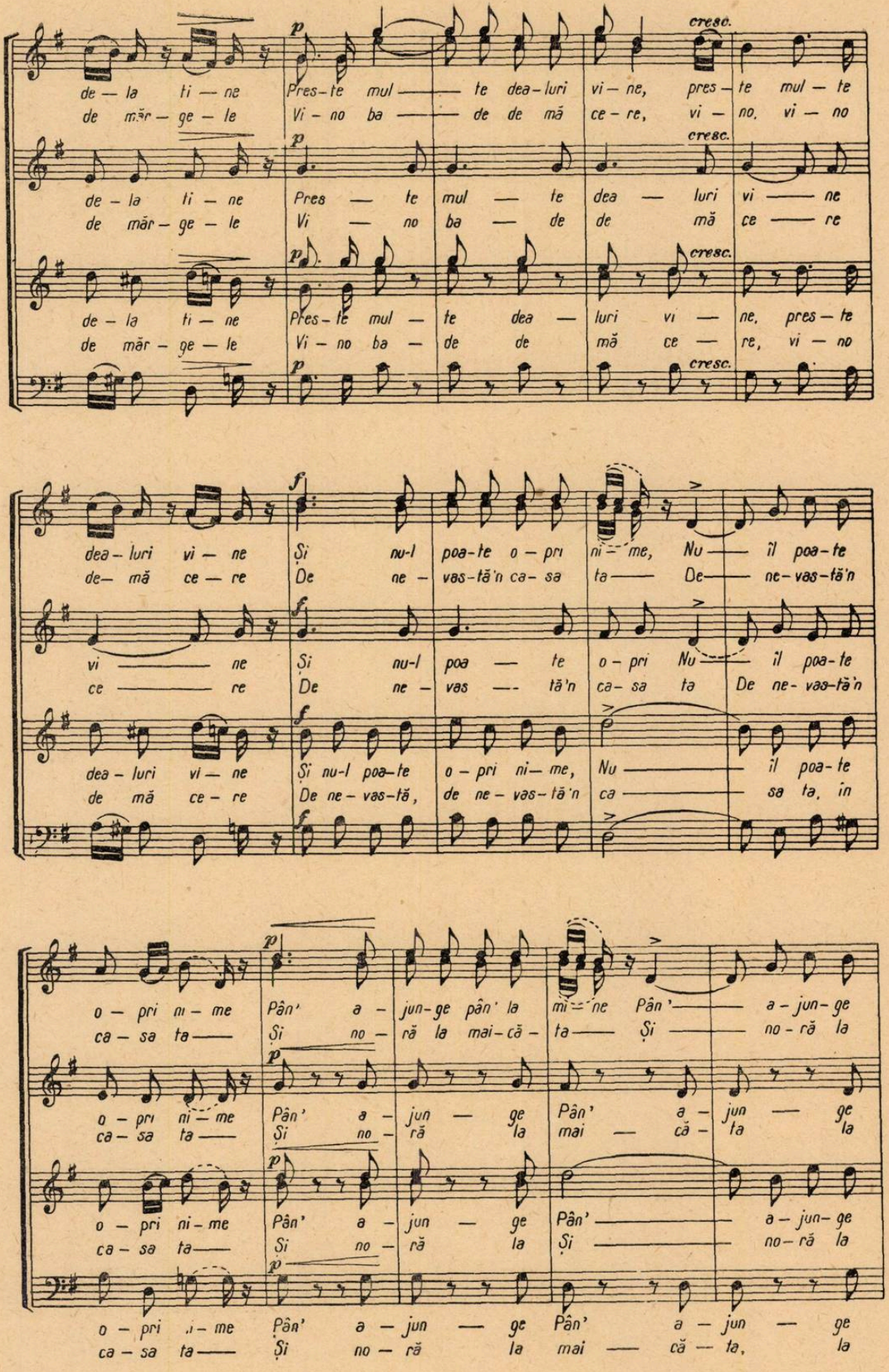


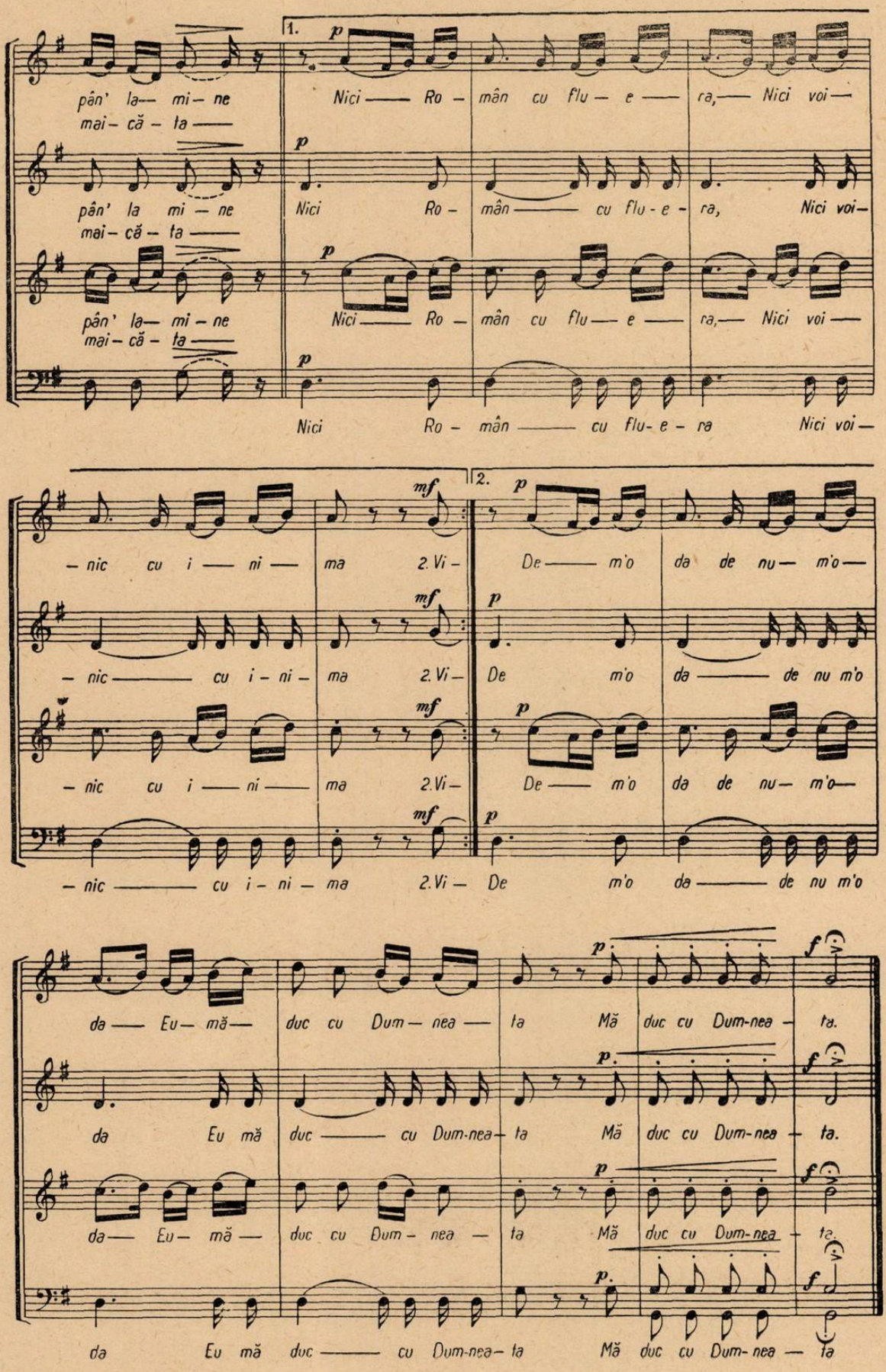

– le
– te
Pres – te deal — la Na — na'n va — le
Pres – te deal — mân – dra-i — de – par — te
ppp
în va – le
de – par – te
ppp
în va – le
de – par – te
pp
în va – le
de – par – te
pp
Mân – dru tran – da – fir — să – re Pres — te — deal la
Mul – te a — pe ne — des – păr – te Pres — te — deal la
Na – na'n va – le
Na – na'n va – le
Tran – da – fir fru —
Su – flet rău ne-au —
pp
în va – le
în va – le
pp
în va – le
în va – le
pp
în va – le
în va – le
pp
Cor mut
Cor mut
Cor mut


mos chi- tat
bo – bo- nit
Tran- da – fir fru – mos chi – tat
Su – flet rău ne-au bo bo – nit
De mân– dru – ța se mă- nat Pres
Și pe noi ne-a des păr- țit Pres
fru – mos chi – tat.
ne-au bo – bo – nit.
Cor mut
te– deal la
te– deal la
1.
Na – na'n va – le
2. Pres- te deal
p
în va – le.


Giocoso moderato
2.
3
Na — na'n va — le. —
în va — le
1. Am
2.(Vi)
un —
no —
mf
ba — de, —
ba — de, —
ba — de — dus — de — par — te,
ba — de — când — gân — desc —
dus — de — par — te
vi — no, vi — no
pp
ba — de
dus de — par — te
ba — de
când gân — desc
cresc.
Mul — te dea — luri, mul — te — a — pe ne — des —
N'a — ștep — ta să — te do — resc, să te — do —
Mul — te dea — luri, mul — te — a — pe
N'a — ștep — ta — să te do — resc; — să
Mul — te dea — luri, mul — te a — pe
N'a — ștep — ta — să te do — resc, să


p
– par — te
– resc —
Nu-i mi-nut — mic tre-că- tor — Ca să nu-i duc dul- ce
Că mi-s fa — tă- ti- nă — rea — Do- rul tău nu-l pot pur-
ne des- par- te
te do- resc —
Nu-i mi- nut mic tre — că — tor Ca să nu-i duc
Că mi-s fa — tă ti — nă — rea dor nu pot pur-
ne des- par- te
te do- resc —
Nu-i mi- nut mic tre-că- tor Ca să nu-i duc dul — ce
Că mi-s fa- tă ti- nă- rea Do-rul tău nu-l pot pur-
f
dor — Nici e noap — te nici e — zi — Ca să'n- cet al tot iu —
– ta — Și mi-s fa — tă des- mier- da tă Și cu dor ne — în- vă-
dor Nici e noap — te — nici e zi să'n-cet al iu —
– ta Și mi-s fa — tă — des — mier- da- tă ne- în- vă-
dor Nici e noap- te nici e zi Ca să'n-cet al tot — iu —
– ta Și mi-s fa — tă des-mier-dată Și cu dor ne — în — vă —
ff mosso
– bi — Ba- de do — rul de- la ti- ne ba — de do — rul
– ța — tă Sal- bă mân — dră de măr — ge- le, sal — bă, sal — bă
– bi — Ba — de do — rul de — la ti — ne
– ța — tă Sal — bă mân — dră de măr- ge — le
– bi — Ba- de do- rul, do- rul de- la ti- ne, do — rul, do—rul
– ța — tă Sal- bă mân- dră, mân-dră de măr- ge- le, sal — bă, sal-bă
– bi — Ba- de do — rul de- la ti- ne do — rul
– ța — tă Sal- bă mân — dră de măr- ge- le, sal — bă


de — la ti — ne
de măr — ge — le
Pres-te mul — te dea-luri vi — ne, pres — te mul — te
Vi — no ba — de de mă ce — re, vi — no, vi — no
cresc.
de — la ti — ne
de măr — ge — le
Pres — te mul — te dea — luri vi — ne
Vi — no ba — de de mă ce — re
de — la ti — ne
de măr — ge — le
Pres-te mul — te dea — luri vi — ne, pres — te
Vi — no ba — de de mă ce — re, vi — no
dea — luri vi — ne
de — mă ce — re
Și nu-l poa-te o — pri ni — me, Nu — îl poa-te
De ne — vas-tă'n ca- sa ta — De — ne-vas-tă'n
vi — ne
ce — re
Și nu-l poa — te o — pri Nu — îl poa-te
De ne — vas — tă'n ca- sa ta De ne- vas-tă'n
dea — luri vi — ne
de mă ce — re
Și nu-l poa-te o — pri ni — me, Nu — îl poa-te
De ne — vas-tă, de ne — vas-tă'n ca — sa ta, în
o — pri ni — me
ca — sa ta —
Pân' a — jun-ge pân' la mi — ne Pân' — a — jun-ge
Și no — ră la mai-că — ta — Și — no — ră la
o — pri ni — me
ca — sa ta —
Pân' a — jun — ge Pân' a — jun — ge
Și no — ră la mai — că — ta la
o — pri ni — me
ca — sa ta —
Pân' a — jun — ge Pân' — a — jun — ge
Și no — ră la Și — no — ră la
o — pri ni — me
ca — sa ta —
Pân' a — jun — ge Pân' a — jun — ge
Și no — ră la mai — că — ta, la



1.

pân' la— mi— ne Nici — Ro — mân cu flu — e — ra,— Nici voi—
mai— că — ta —

pân' la mi — ne Nici Ro — mân — cu flu - e - ra, Nici voi—
mai— că — ta —

pân' la— mi — ne Nici — Ro — mân cu flu — e — ra,— Nici voi —
mai— că — ta —

Nici Ro — mân — cu flu- e - ra Nici voi—

— nic cu i — ni — ma 2. Vi — De — m'o da de nu— m'o—

— nic — cu i - ni — ma 2. Vi — De m'o da — de nu m'o

— nic cu i — ni — ma 2. Vi — De — m'o da de nu— m'o—

— nic — cu i - ni — ma 2. Vi — De m'o da — de nu m'o

da — Eu— mă— duc cu Dum — nea — ta Mă duc cu Dum-nea — ta.

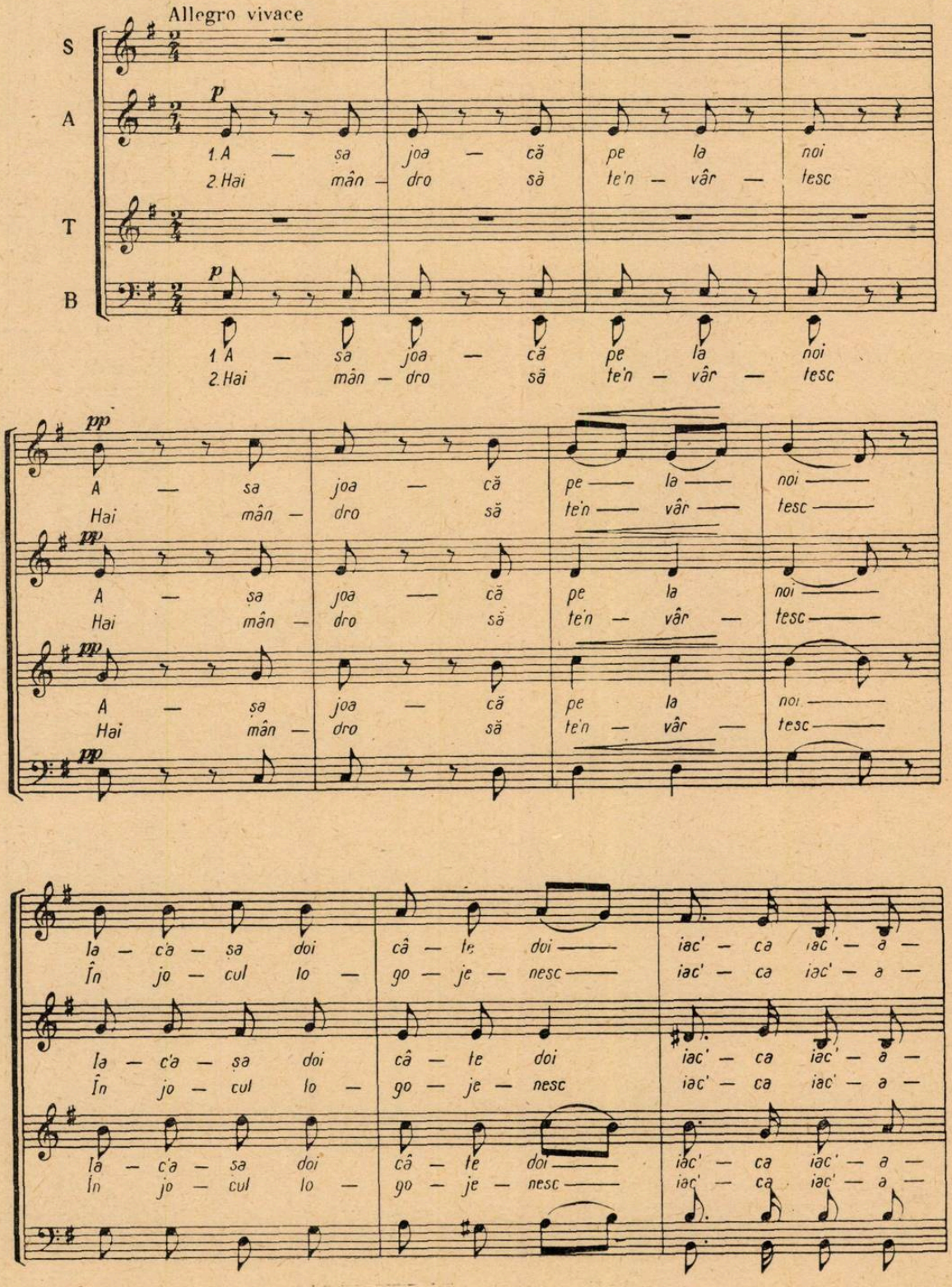
da Eu mă duc — cu Dum-nea— ta Mă duc cu Dum-nea — ta.

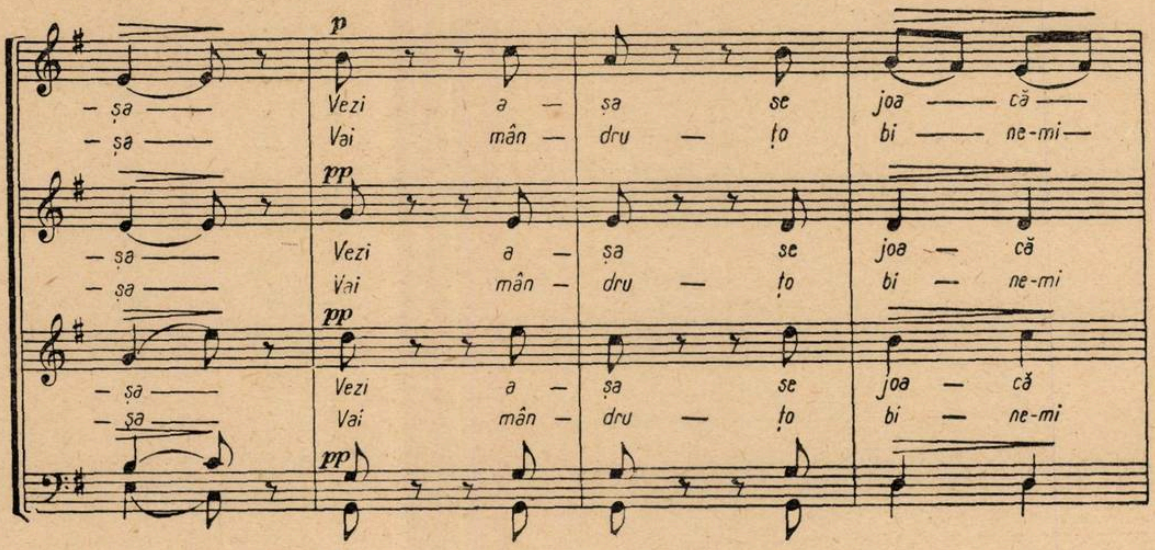
da— Eu— mă — duc cu Dum — nea — ta Mă duc cu Dum-nea — ta.

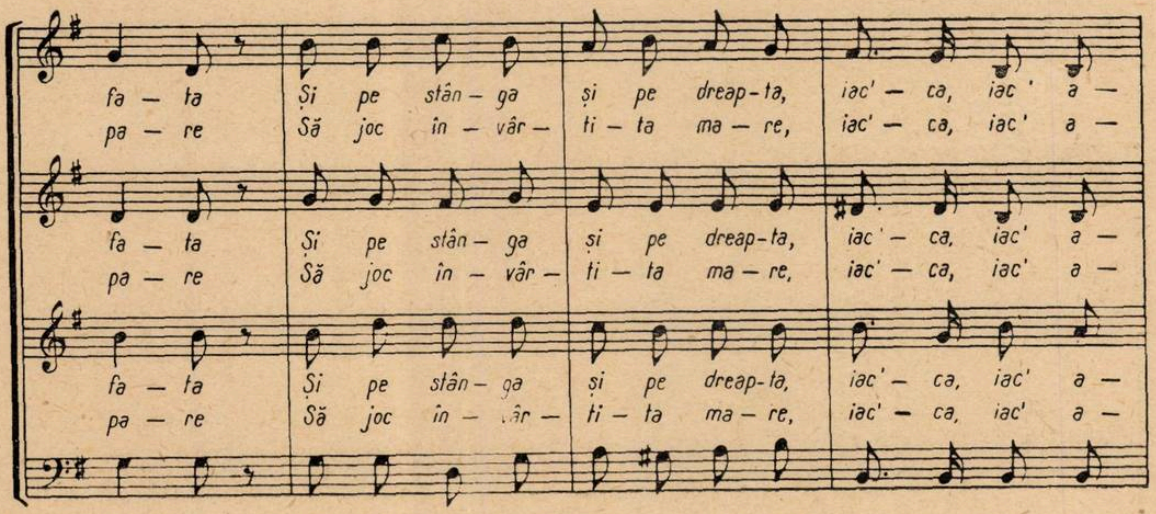
da Eu mă duc — cu Dum-nea— ta Mă duc cu Dum- nea — ta

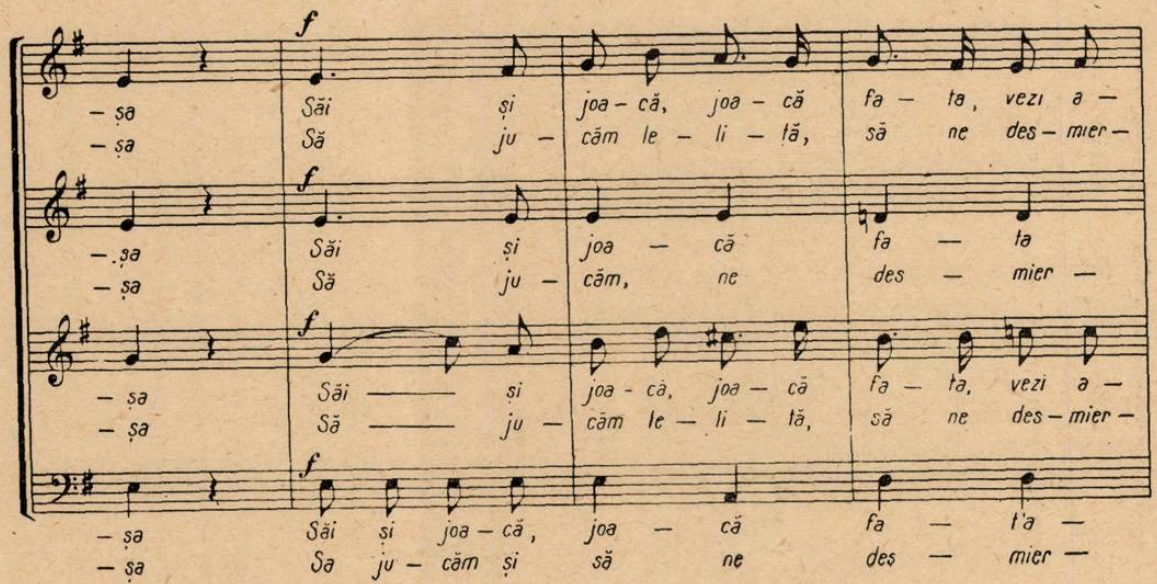
ANA LOGOJANA

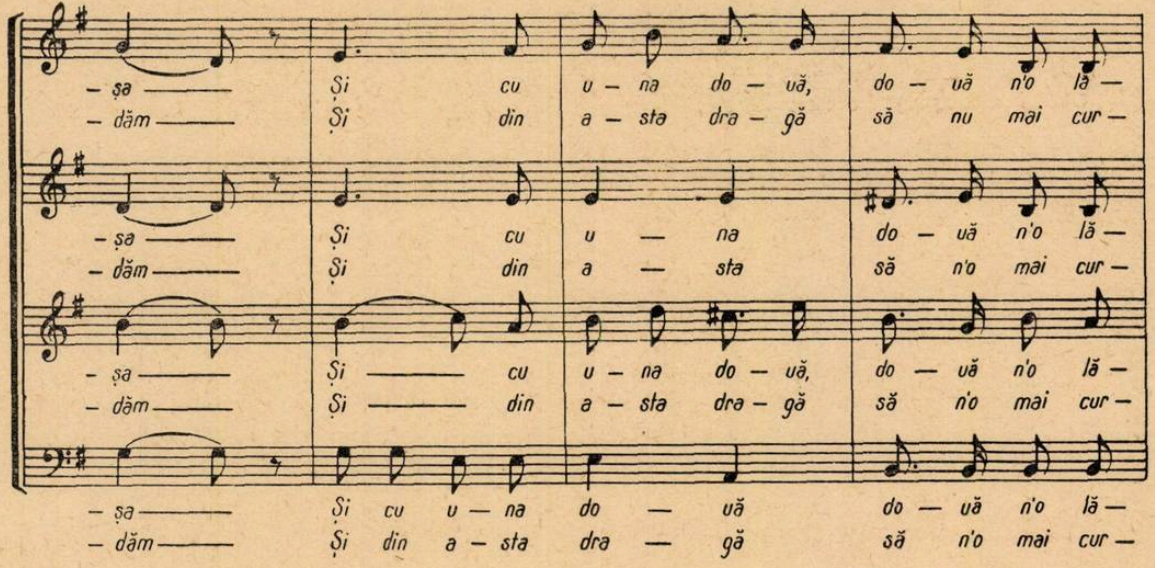
I. VIDU

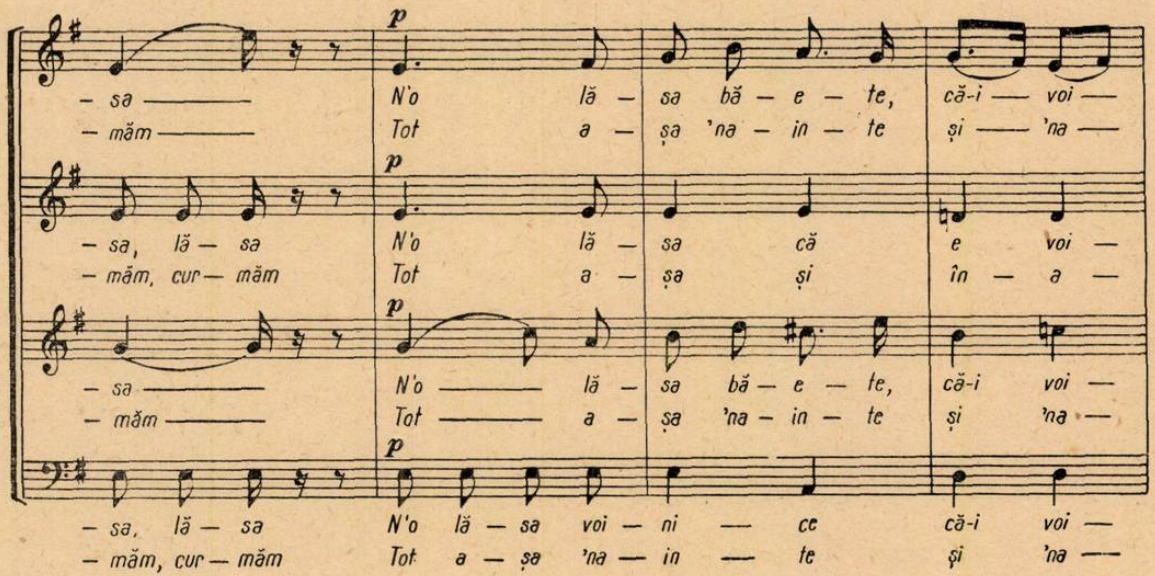


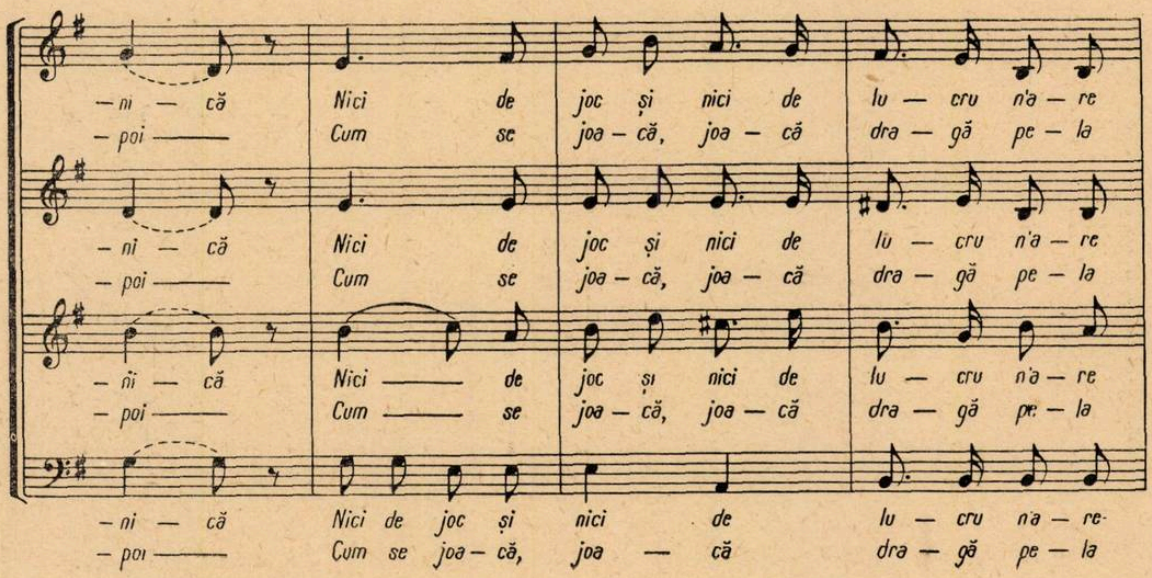

p
– ṣa – Vezi a – ṣa se joa – că –
– ṣa – Vai mân – dru – ṭo bi – ne-mi –
pp
– ṣa – Vezi a – ṣa se joa – că
– ṣa – Vai mân – dru – ṭo bi – ne-mi
pp
– ṣa – Vezi a – ṣa se joa – că
– ṣa – Vai mân – dru – ṭo bi – ne-mi
pp

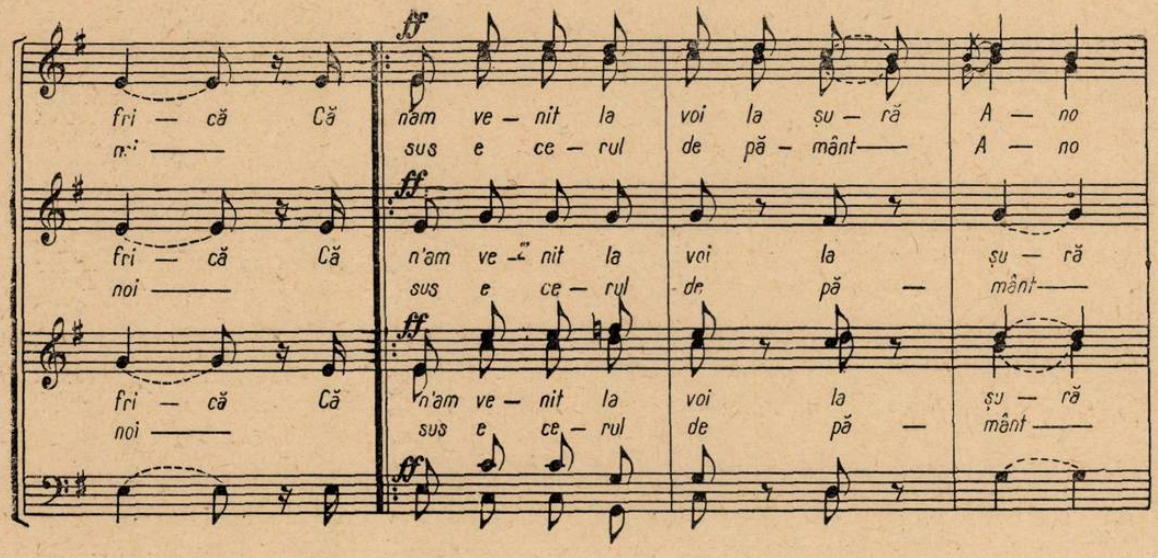

fa – ta Și pe stân – ga și pe dreap-ta, iac' – ca, iac' a –
pa – re Să joc în – vâr – ti – ta ma – re, iac' – ca, iac' a –
fa – ta Și pe stân – ga și pe dreap-ta, iac' – ca, iac' a –
pa – re Să joc în – vâr – ti – ta ma – re, iac' – ca, iac' a –
fa – ta Și pe stân – ga și pe dreap-ta, iac' – ca, iac' a –
pa – re Să joc în – vâr – ti – ta ma – re, iac' – ca, iac' a –

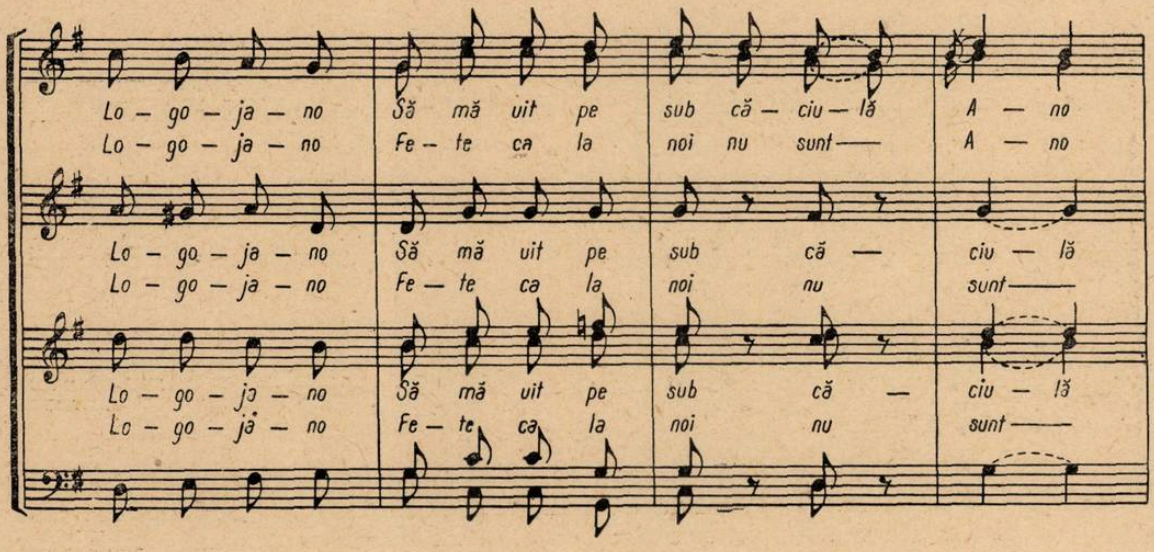

f
– ṣa Săi și joa – că, joa – că fa – ta, vezi a –
– ṣa Să ju – căm le – li – tă, să ne des – mier –
f
– ṣa Săi și joa – că fa – ta
– ṣa Să ju – căm, ne des – mier –
f
– ṣa Săi și joa – că, joa – că fa – ta, vezi a –
– ṣa Să ju – căm le – li – tă, să ne des – mier –
f
– ṣa Săi și joa – că, joa – că fa – t'a –
– ṣa Să ju – căm și să ne des – mier –

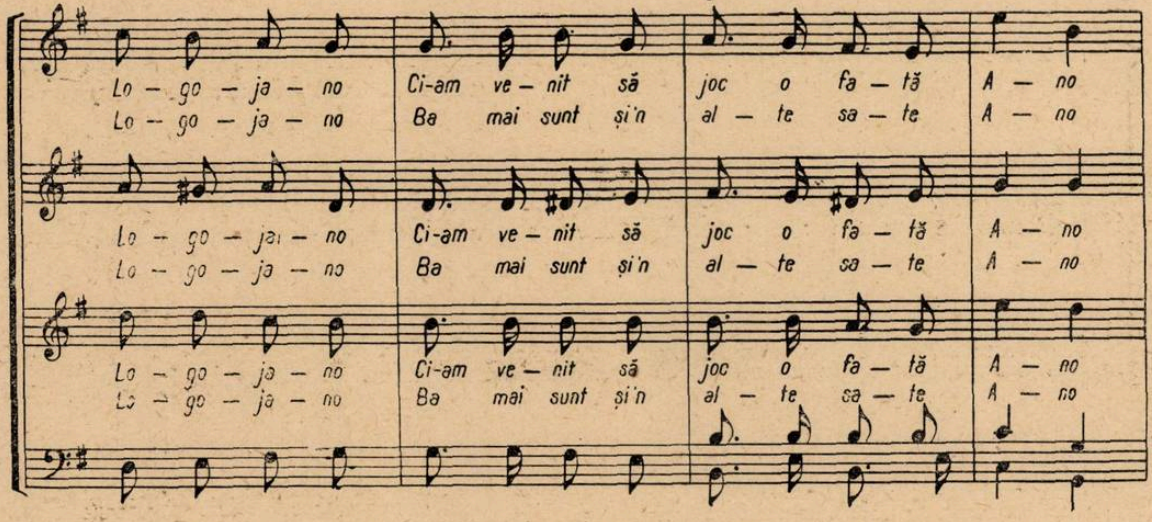

– șa —— Și cu u – na do – uă, do – uă n'o lă —
– dăm —— Și din a – sta dra – gă să nu mai cur —
– șa —— Și cu u — na do – uă n'o lă —
– dăm —— Și din a — sta să n'o mai cur —
– șa —— Și —— cu u – na do – uă, do — uă n'o lă —
– dăm —— Și —— din a – sta dra – gă să n'o mai cur —
– șa —— Și cu u — na do — uă do — uă n'o lă —
– dăm —— Și din a – sta dra — gă să n'o mai cur —

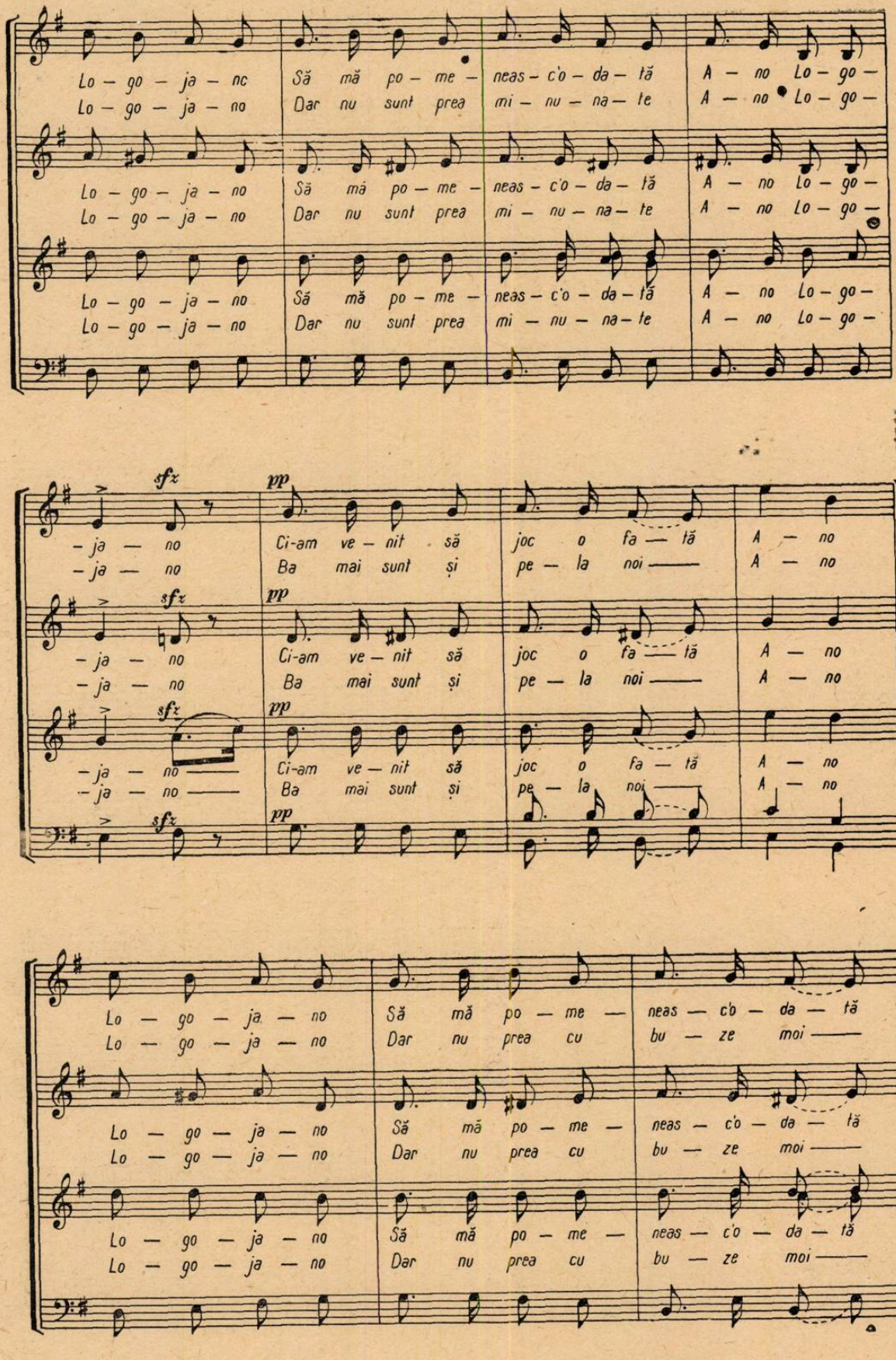

p
– sa —— N'o lă – sa bă – e – te, că-i —— voi —
– măm —— Tot a – șa 'na – in – te și —— 'na —
– sa, lă – sa N'o lă – sa că e voi —
– măm, cur – măm Tot a – șa și în – a —
– sa —— N'o —— lă – sa bă – e – te, că-i voi —
– măm —— Tot —— a – șa 'na – in – te și 'na —
– sa, lă – sa N'o lă – sa voi – ni — ce că-i voi —
– măm, cur – măm Tot a – șa 'na — in — te și 'na —

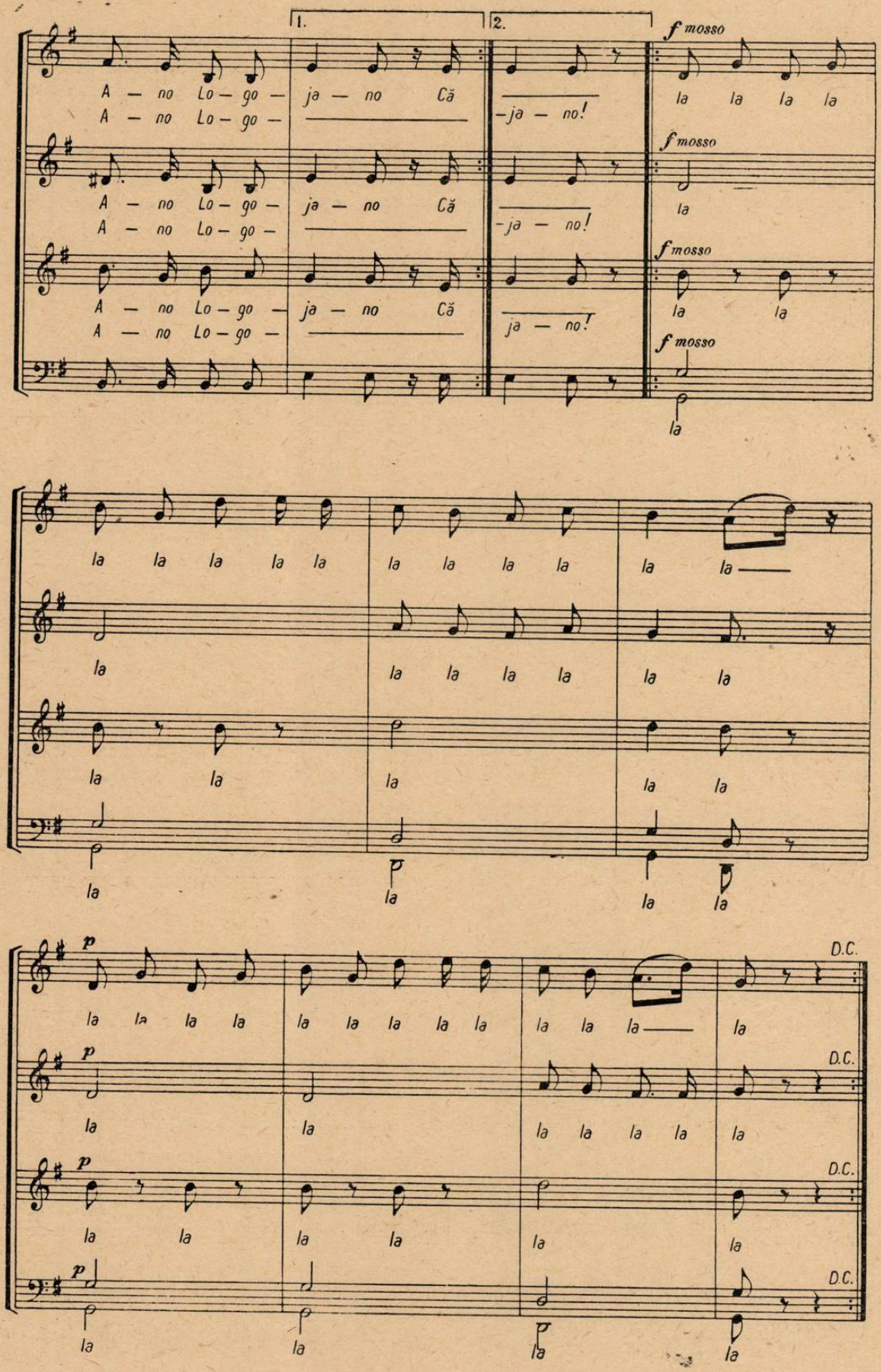

– ni – că Nici de joc și nici de lu — cru n'a – re
– poi —— Cum se joa – că, joa – că dra – gă pe – la
– ni – că Nici de joc și nici de lu — cru n'a – re
– poi —— Cum se joa – că, joa – că dra – gă pe – la
– ni – că Nici —— de joc și nici de lu — cru n'a – re
– poi —— Cum —— se joa – că, joa – că dra — gă pe – la
– ni – că Nici de joc și nici de lu — cru n'a – re
– poi —— Cum se joa – că, joa — că dra – gă pe – la

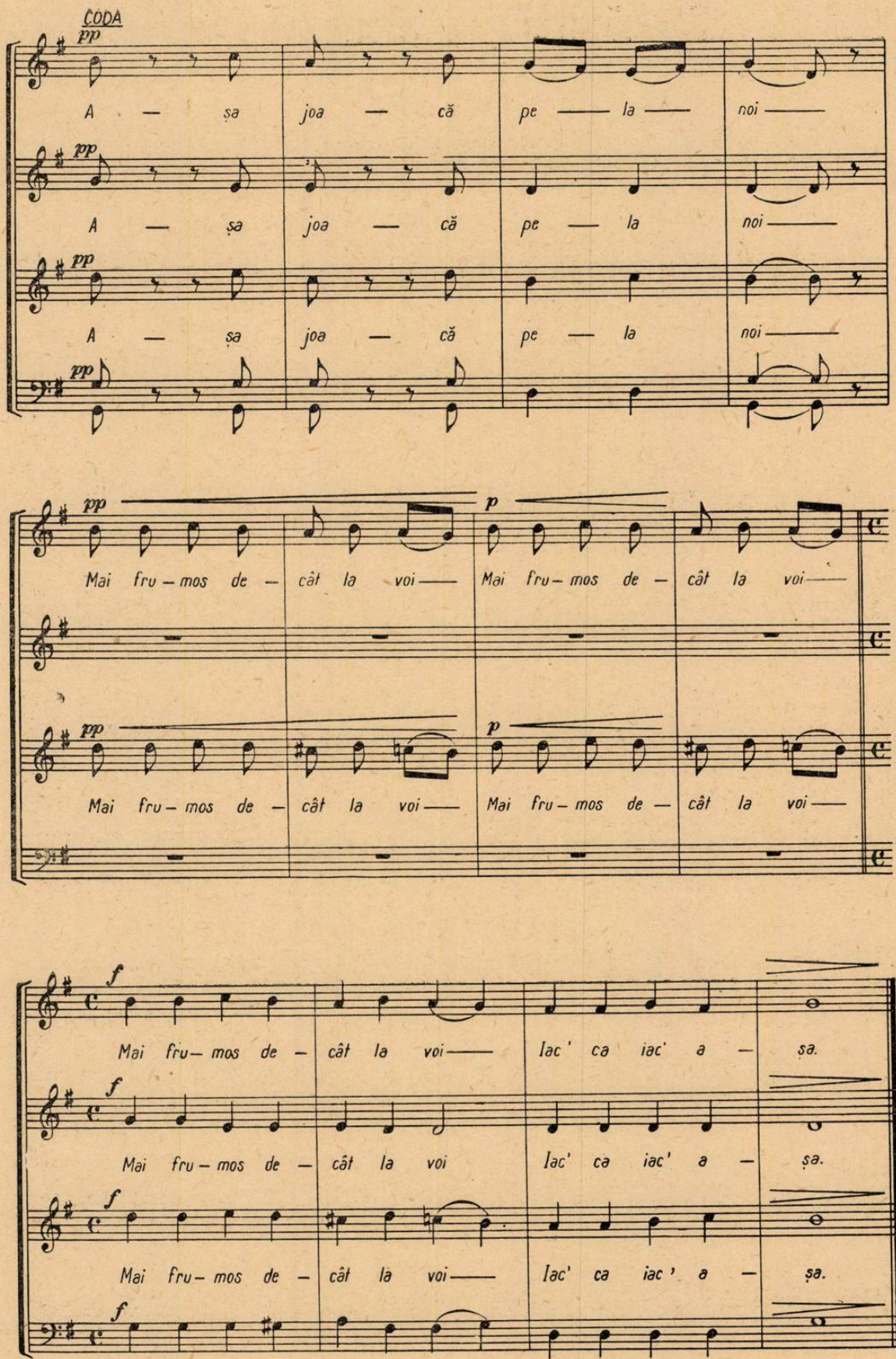

ff
fri — că Că n'am ve — nit la voi la șu — ră A — no
noi sus e ce — rul de pă — mânt A — no
fri — că Că n'am ve — nit la voi la șu — ră
noi sus e ce — rul de pă — mânt
fri — că Că n'am ve — nit la voi la șu — ră
noi sus e ce — rul de pă — mânt


Lo — go — ja — no Să mă uit pe sub că — ciu — lă A — no
Lo — go — ja — no Fe — te ca la noi nu sunt A — no
Lo — go — ja — no Să mă uit pe sub că — ciu — lă
Lo — go — ja — no Fe — te ca la noi nu sunt
Lo — go — ja — no Să mă uit pe sub că — ciu — lă
Lo — go — ja — no Fe — te ca la noi nu sunt


Lo — go — ja — no Ci-am ve — nit să joc o fa — tă A — no
Lo — go — ja — no Ba mai sunt și'n al — te sa — te A — no
Lo — go — ja — no Ci-am ve — nit să joc o fa — tă A — no
Lo — go — ja — no Ba mai sunt și'n al — te sa — te A — no
Lo — go — ja — no Ci-am ve — nit să joc o fa — tă A — no
Lo — go — ja — no Ba mai sunt și'n al — te sa — te A — no

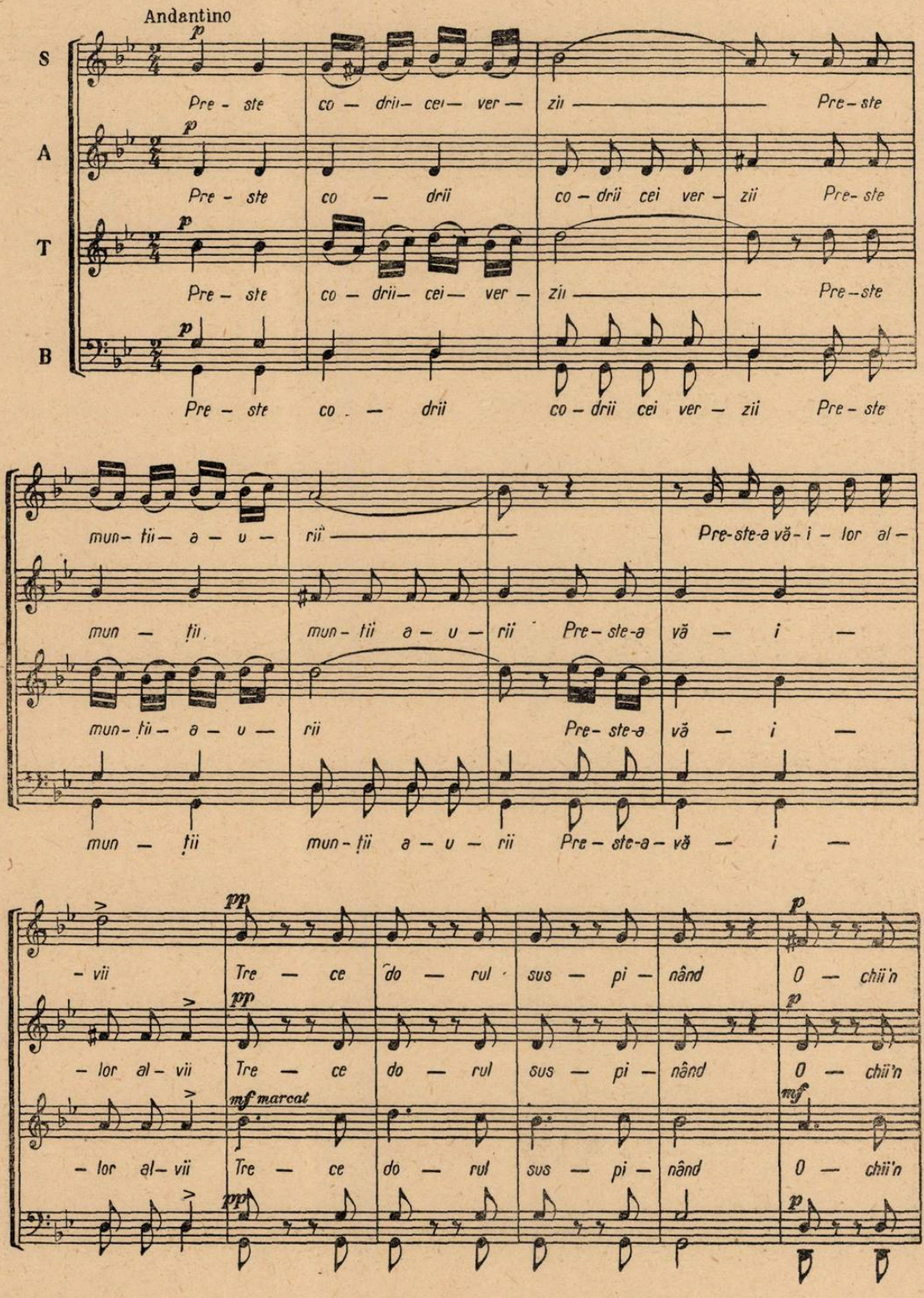

Lo – go – ja – nc
Lo – go – ja – no
Să mă po – me –
Dar nu sunt prea
neas – c'o – da – tă
mi – nu – na – te
A – no Lo – go –
A – no Lo – go –
Lo – go – ja – no
Lo – go – ja – no
Să mă po – me –
Dar nu sunt prea
neas – c'o – da – tă
mi – nu – na – te
A – no Lo – go –
A – no Lo – go –
Lo – go – ja – no
Lo – go – ja – no
Să mă po – me –
Dar nu sunt prea
neas – c'o – da – tă
mi – nu – na – te
A – no Lo – go –
A – no Lo – go –
sfz
pp
– ja – no
– ja – no
Ci-am ve – nit să
Ba mai sunt și
joc o fa – tă
pe – la noi
A – no
A – no
Lo – go – ja – no
Lo – go – ja – no
Să mă po – me –
Dar nu prea cu
neas – c'o – da – tă
bu – ze moi

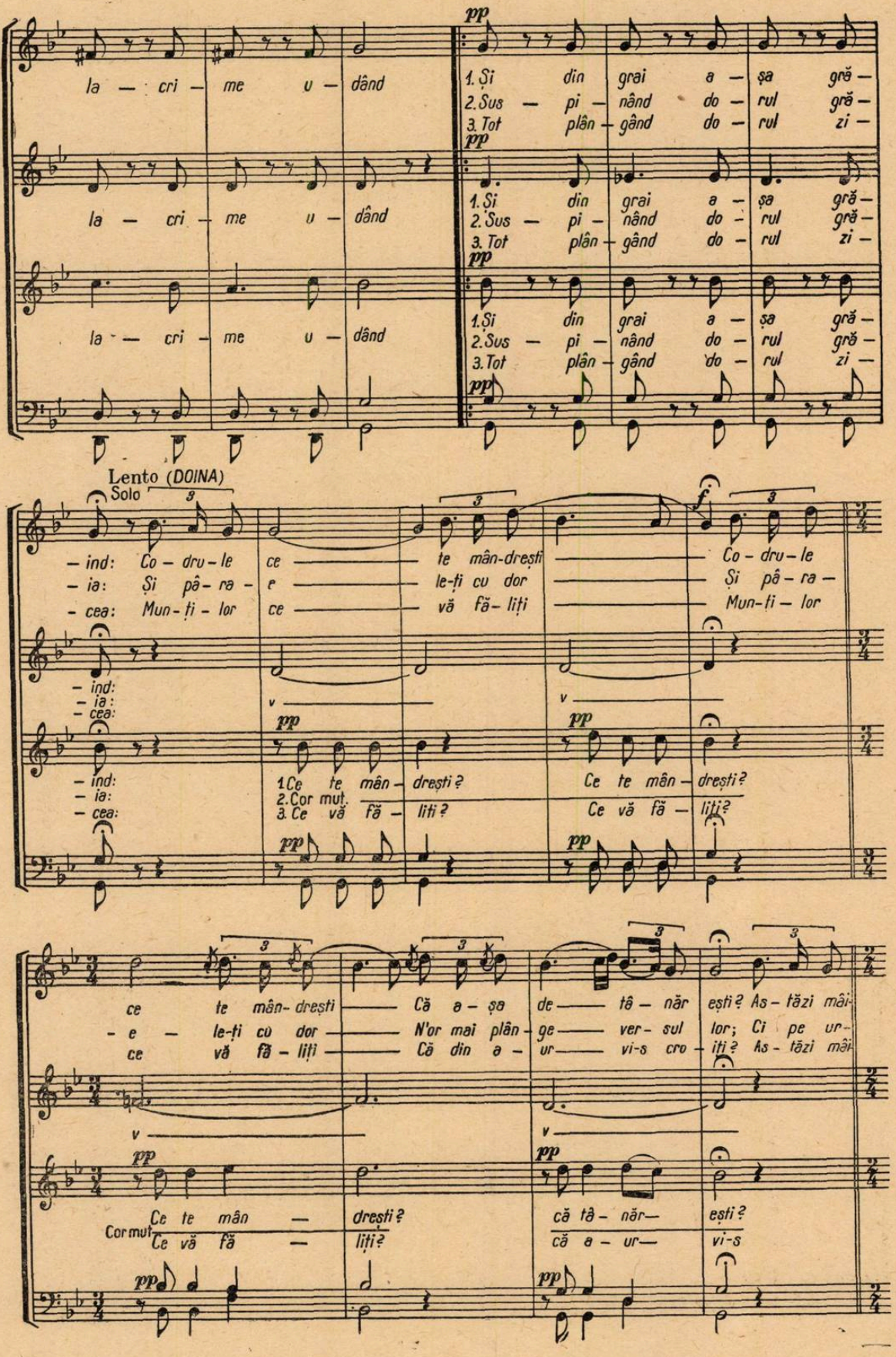

1.
2.
f mosso
A — no Lo — go — ja — no Că
A — no Lo — go —
-ja — no!
la
p
D.C.

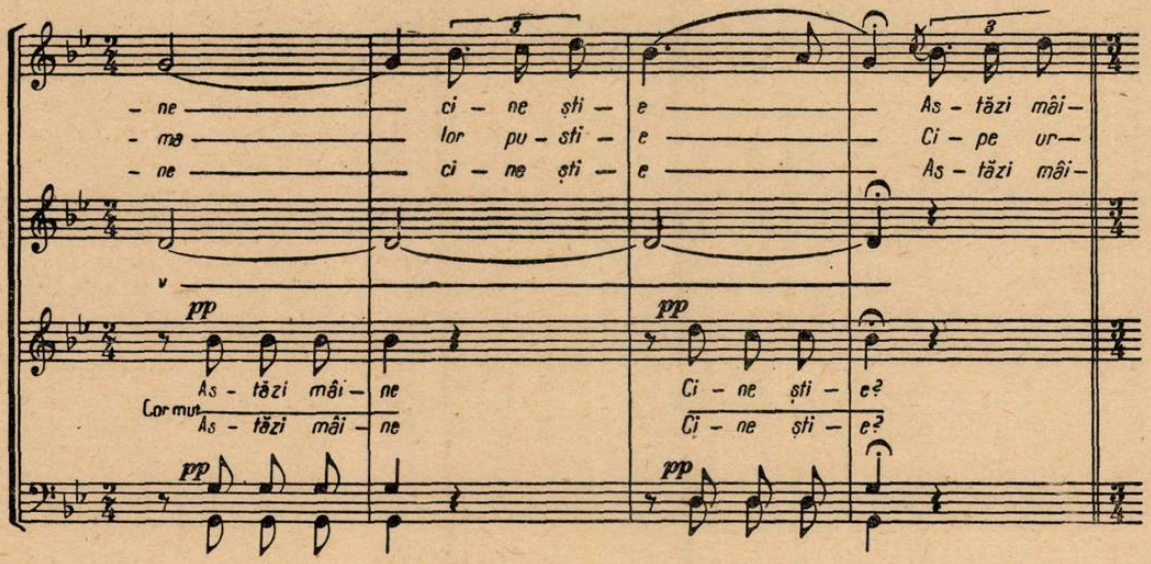

CODA
pp
A — șa joa — că pe — la — noi —
A — șa joa — că pe — la noi —
A — șa joa — că pe — la noi —
Mai fru — mos de — cât la voi —
Mai fru — mos de — cât la voi —
p
Mai fru — mos de — cât la voi —
Mai fru — mos de — cât la voi —
f
Mai fru — mos de — cât la voi — Iac' ca iac' a — șa.
Mai fru — mos de — cât la voi Iac' ca iac' a — șa.
Mai fru — mos de — cât la voi — Iac' ca iac' a — șa.

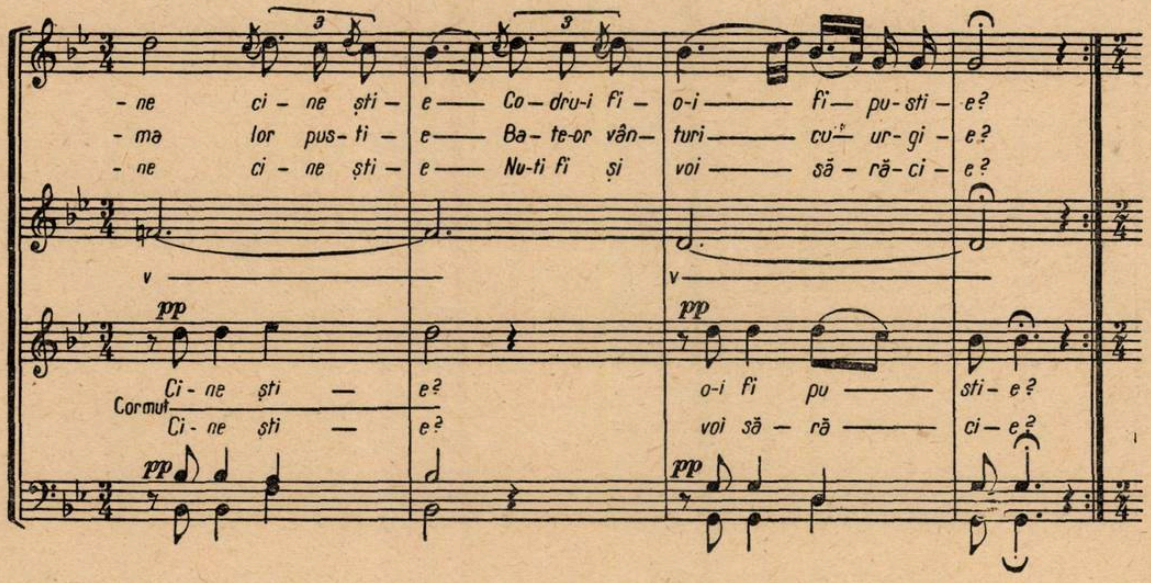
RĂSUNETUL ARDEALULUI

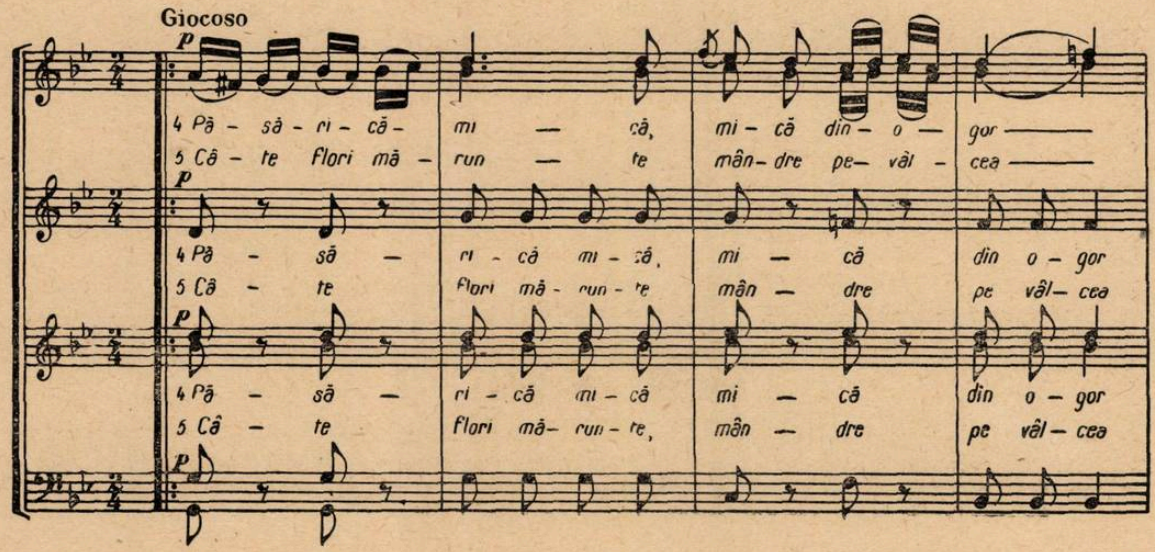
I. VIDU

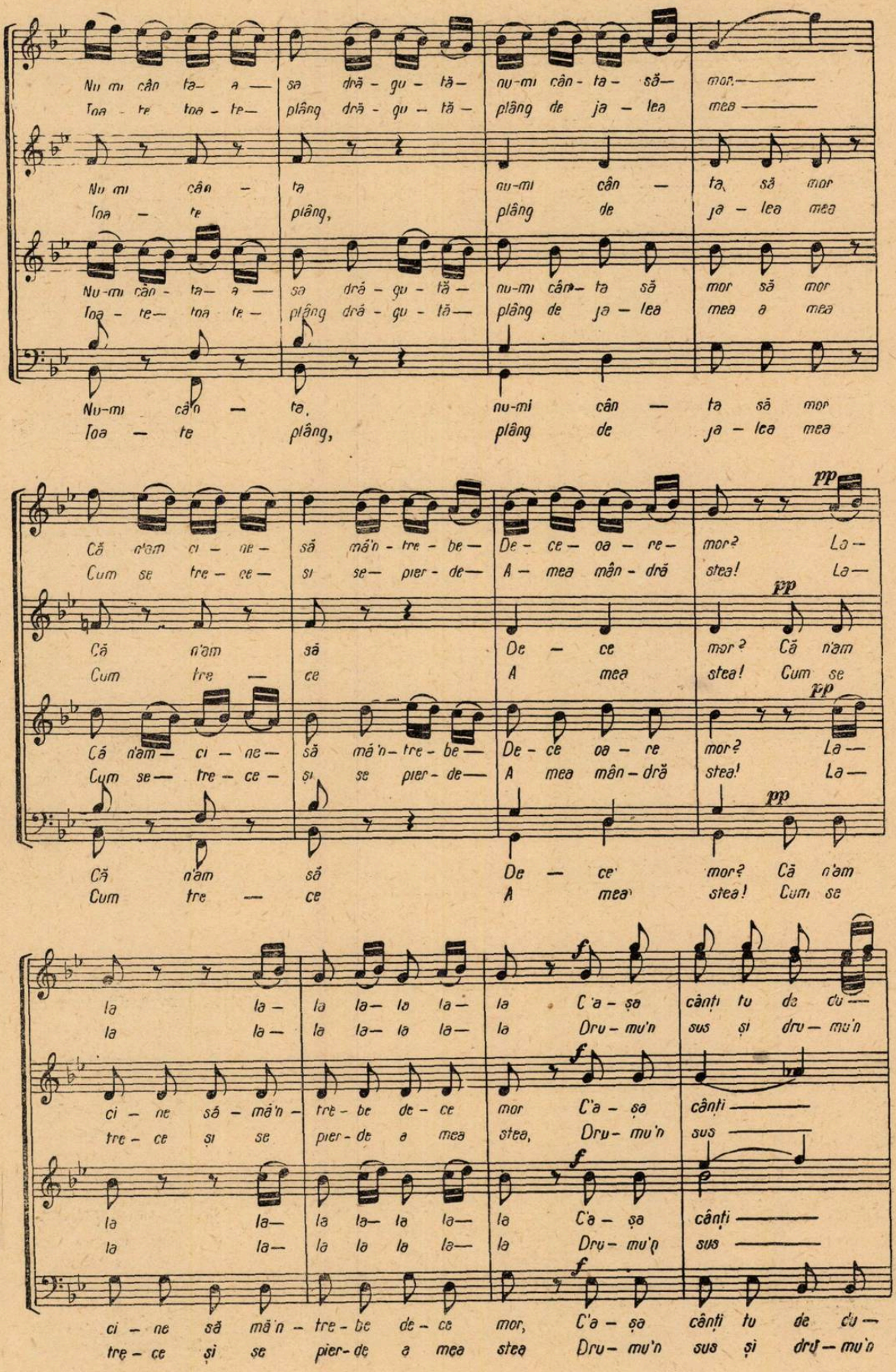


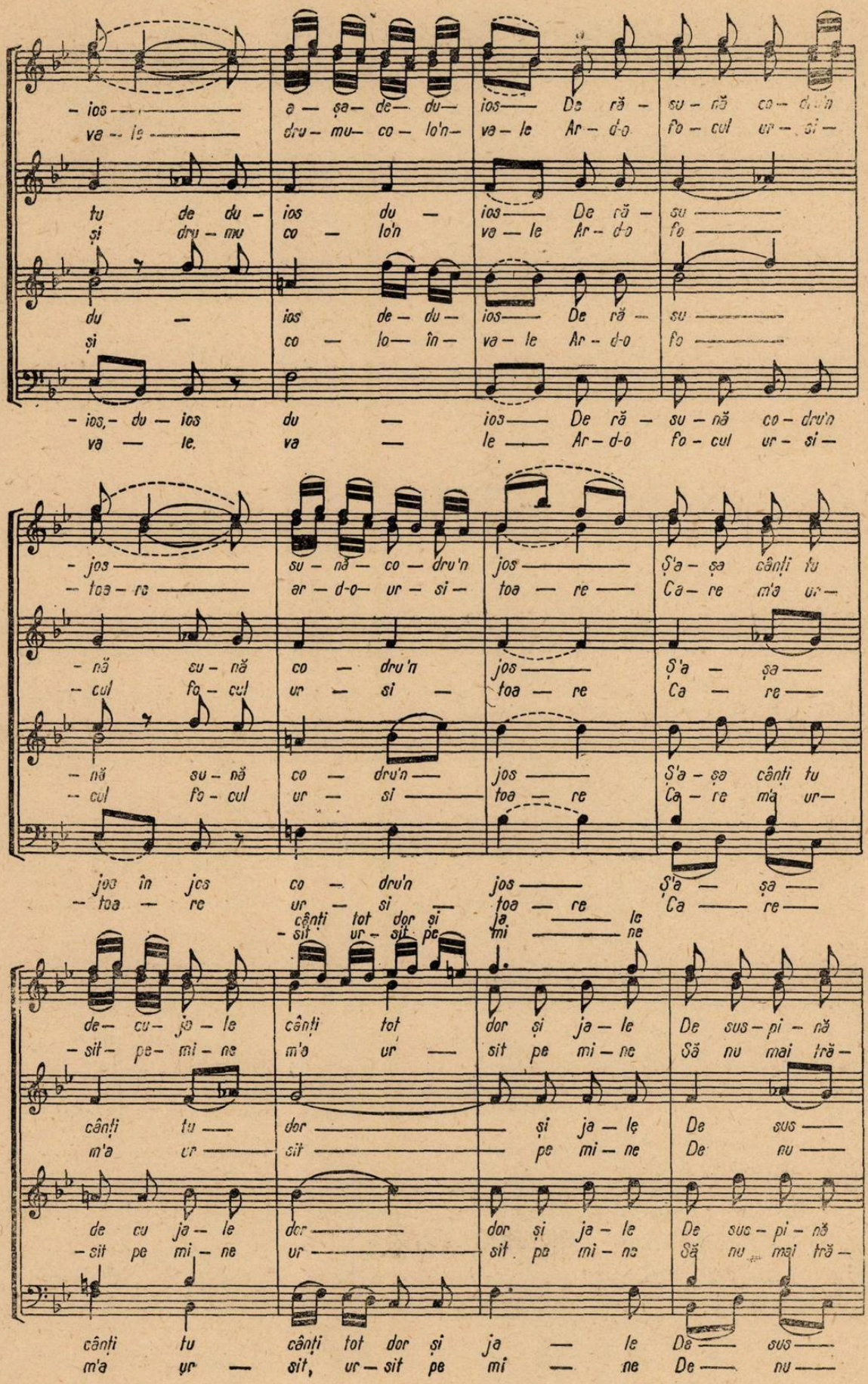

la — cri — me u — dând
1. Și din grai a — șa gră —
2. Sus — pi — nând do — rul gră —
3. Tot plân — gând do — rul zi —
Lento (DOINA)
Solo
— ind: Co — dru — le ce te mân-drești Co — dru — le
— ia: Și pâ — ra — e le-ți cu dor Și pâ — ra —
— cea: Mun — ți — lor ce vă fă — liți Mun — ți — lor
1. Ce te mân — drești?
2. Cor mut.
3. Ce vă fă — liți?
ce te mân- drești Că a — șa de — tă — năr — eșți? As — tăzi mâi-
— e — le-ți cu dor N'or mai plân — ge — ver — sul lor; Ci pe ur —
ce vă fă — liți Că din a — ur — vi-s cro — iți? As — tăzi mâi
Ce te mân — drești?
Cor mut
Ce vă fă — liți?
că tă — năr — eșți?
că a — ur — vi-s


- ne ci - ne ști - e As - tăzi mâi -
- mă lor pu - sti - e Ci - pe ur -
- ne ci - ne ști - e As - tăzi mâi -
pp
As - tăzi mâi - ne
Cormuț
As - tăzi mâi - ne
Ci - ne ști - e?
Ci - ne ști - e?


- ne ci - ne ști - e Co - dru-i fi - o-i fi - pu - sti - e?
- mă lor pus - ti - e Ba - te-or vân - turi cu - ur - gi - e?
- ne ci - ne ști - e Nu-ti fi și voi să - ră - ci - e?
pp
Ci - ne ști e?
Cormuț
Ci - ne ști e?
o-i fi pu sti - e?
voi să - ră ci - e?


Giocoso
p
4 Pă - să - ri - că - mi că, mi - că din - o gor
5 Câ - te Flori mă - run te mân - dre pe - văl - cea
4 Pă - să - ri - că mi - că, mi că din o - gor
5 Câ - te Flori mă - run - te mân - dre pe văl - cea
4 Pă - să - ri - că mi - că mi - că din o - gor
5 Câ - te Flori mă - run - te, mân - dre pe văl - cea


Nu mi cân ta— a — sa dră - gu - tă— nu-mi cân - ta - să— mor.
Toa - te toa - te— plâng dră - gu - tă — plâng de ja - lea mea
Nu mi cân - ta sa dră - gu - tă — nu-mi cân - ta să mor
Toa - te plâng, plâng de ja - lea mea
Nu-mi cân - ta— a — sa dră - gu - tă — nu-mi cân - ta să mor să mor
Toa - te— toa te — plâng dră - gu - tă— plâng de ja - lea mea a mea
Nu-mi cân — ta, nu-mi cân — ta să mor
Toa — te plâng, plâng de ja - lea mea
Că n'am ci - ne— să mă'n - tre - be— De - ce - oa - re— mor? La —
Cum se tre - ce — si se— pier - de— A - mea mân - dră stea! La —
pp
Că n'am să De - ce mor? Că n'am
Cum tre — ce A mea stea! Cum se
Că n'am ci - ne— să mă'n - tre - be— De - ce oa - re mor? La —
Cum se— tre - ce — și se pier - de— A mea mân - dră stea! La —
Că n'am să De — ce mor? Că n'am
Cum tre — ce A mea stea! Cum se
la la — la la— la la— la C'a - șa cânți tu de du —
la la — la la— la la— la Dru - mu'n sus și dru - mu'n
ci - ne să - mă'n - tre - be de - ce mor C'a - șa cânți
tre - ce și se pier - de a mea stea, Dru - mu'n sus
la la— la la— la la— la C'a - șa cânți
la la— la la la la— la Dru - mu'n sus
ci - ne să mă'n - tre - be de - ce mor, C'a - șa cânți tu de du —
tre - ce și se pier - de a mea stea Dru - mu'n sus și dru - mu'n



- ios — a — ṣa — de — du — ios — De ră — su — nă co — dru'n
va — le — dru — mu — co — lo'n — va — le Ar — d-o fo — cul ur — si —

tu de du — ios du — ios — De ră — su —
ṣi dru — mu co — lo'n va — le Ar — d-o fo —

du — ios de — du — ios — De ră — su —
ṣi co — lo — în — va — le Ar — d-o fo —

- ios, - du — ios du — ios — De ră — su — nă co — dru'n
va — le. va — le — Ar — d-o fo — cul ur — si —

- jos — su — nă — co — dru'n jos — Ṣ'a — ṣa cânți tu
— toa — re — ar — d-o — ur — si — toa — re — Ca — re m'a ur —

- nă su — nă co — dru'n jos — Ṣ'a — ṣa —
— cul fo — cul ur — si — toa — re Ca — re —

- nă su — nă co — dru'n — jos — Ṣ'a — ṣa cânți tu
— cul fo — cul ur — si — toa — re Ca — re m'a ur —

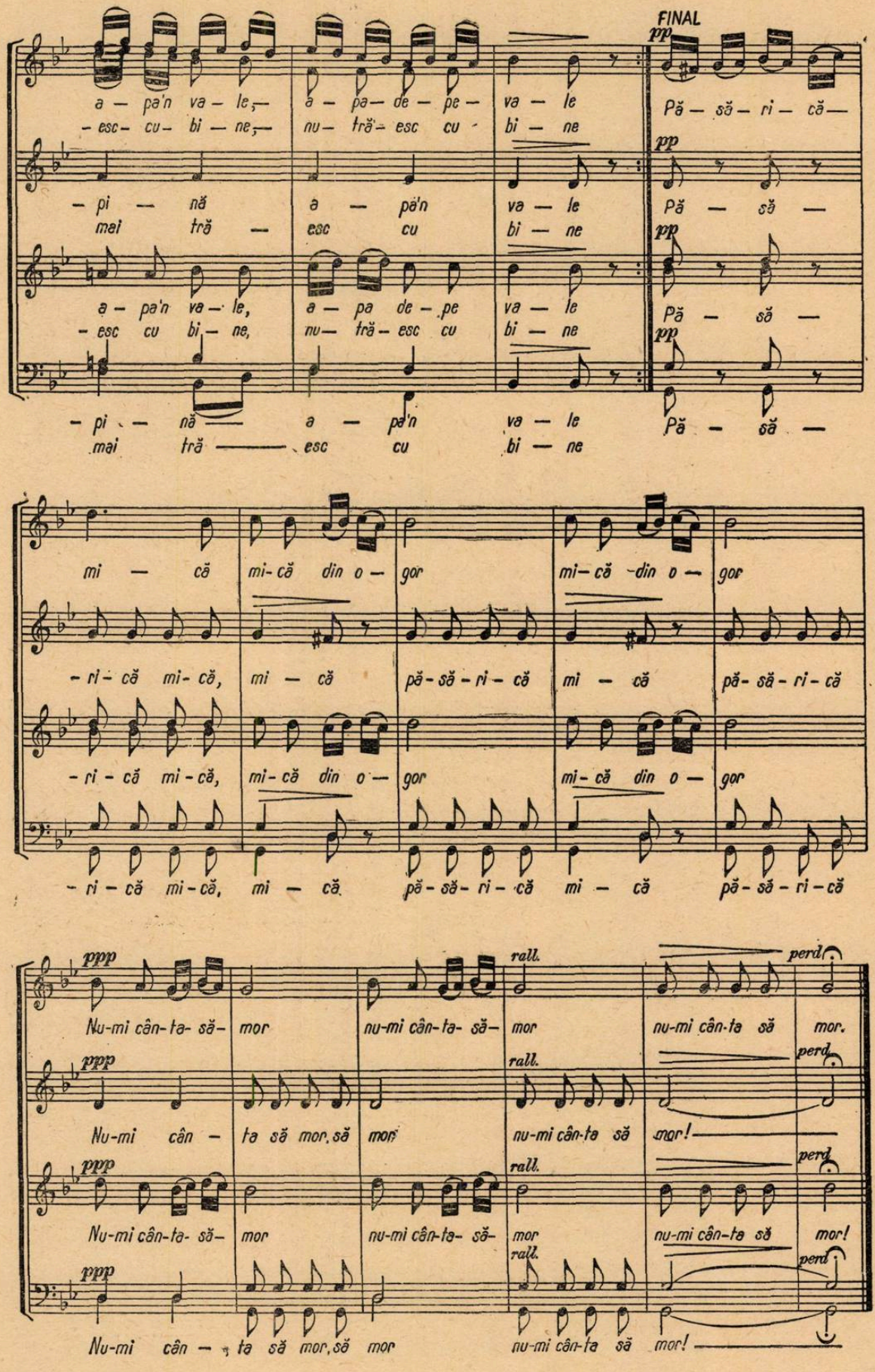
jos în jos co — dru'n jos — Ṣ'a — ṣa —
— toa — re ur — si — toa — re Ca — re —
cânți tot dor și ja — le
— sit ur — sit pe mi — ne

de — cu — ja — le cânți tot dor și ja — le De sus — pi — nă
— sit — pe — mi — ne m'a ur — sit pe mi — ne Să nu mai tră —

cânți tu — dor — și ja — le De sus —
m'a ur — sit — pe mi — ne De nu —

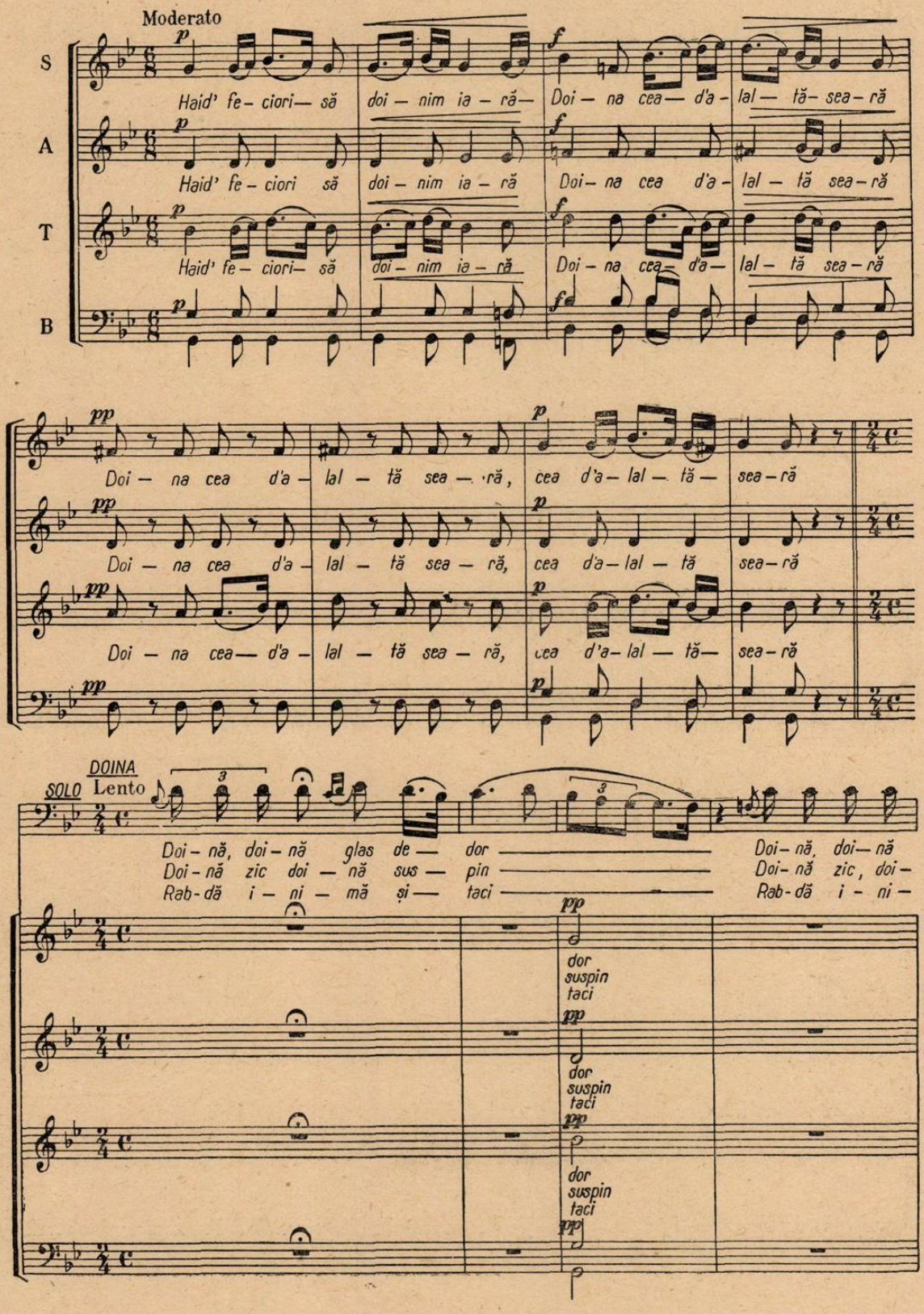
de cu ja — le dor — dor și ja — le De sus — pi — nă
— sit pe mi — ne ur — sit pe mi — ne Să nu mai tră —

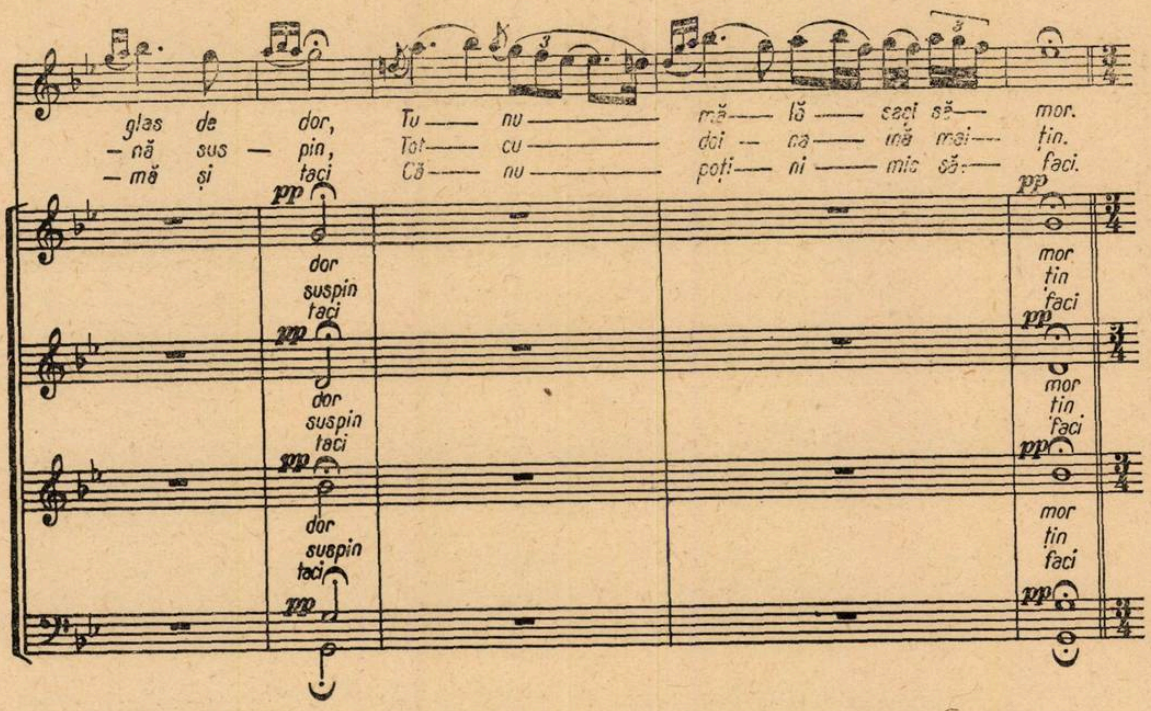
cânți tu cânți tot dor și ja — le De — sus —
m'a ur — sit, ur — sit pe mi — ne De — nu —

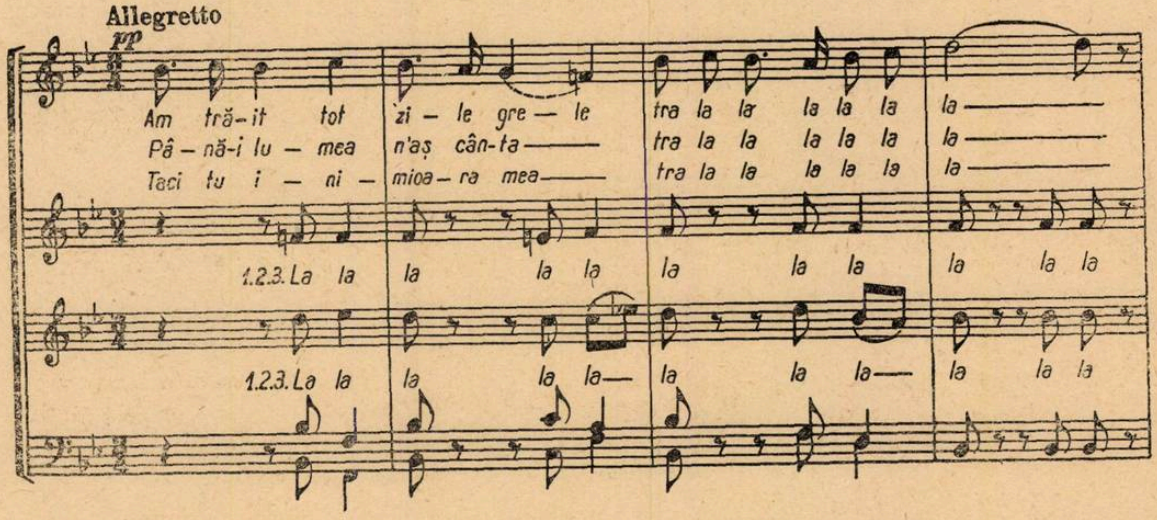

FINAL
pp
a — pa'n va — le; — a — pa — de — pe — va — le — Pă — să — ri — că —
— esc — cu — bi — ne; — nu — tră — esc cu — bi — ne
— pi — nă — a — pa'n va — le — Pă — să —
mai tră — esc cu bi — ne
a — pa'n va — le, — a — pa de — pe va — le — Pă — să —
— esc cu bi — ne, — nu — tră — esc cu bi — ne
— pi — nă — a — pa'n va — le — Pă — să —
mai tră — esc cu bi — ne
mi — că — mi — că din o — gor — mi — că din o — gor
— ri — că mi — că, — mi — că — pă — să — ri — că — mi — că — pă — să — ri — că
— ri — că mi — că, — mi — că din o — gor — mi — că din o — gor
— ri — că mi — că, — mi — că, — pă — să — ri — că — mi — că — pă — să — ri — că
ppp
Nu — mi cân — ta — să — mor — nu — mi cân — ta — să — mor — nu — mi cân — ta să mor.
rall.
perd.
Nu — mi cân — ta să mor, să mor — nu — mi cân — ta să mor!
Nu — mi cân — ta — să — mor — nu — mi cân — ta — să — mor — nu — mi cân — ta să mor!
Nu — mi cân — ta să mor, să mor — nu — mi cân — ta să mor!

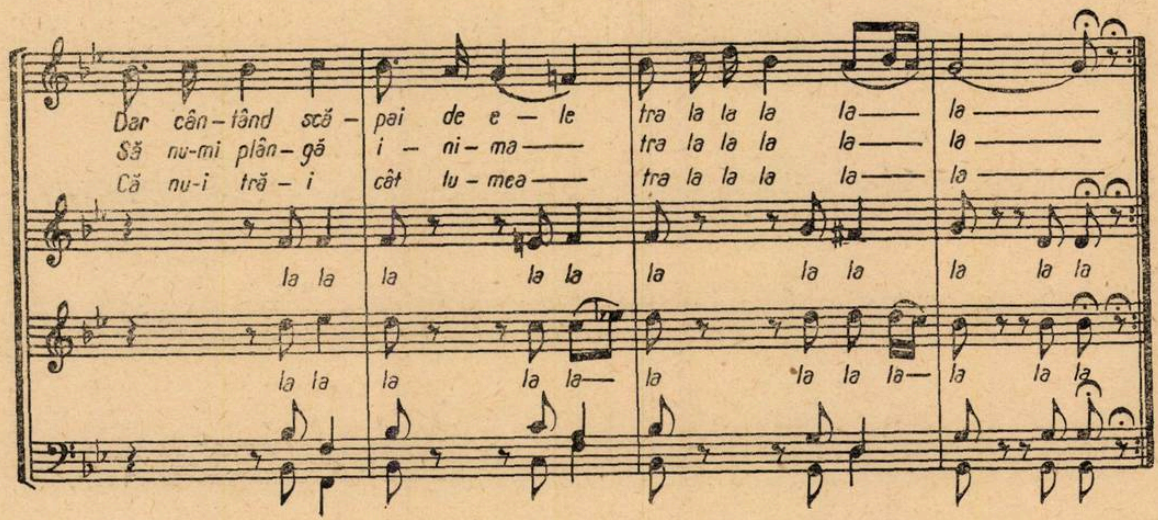
RĂSUNET DIN CRIŞANA

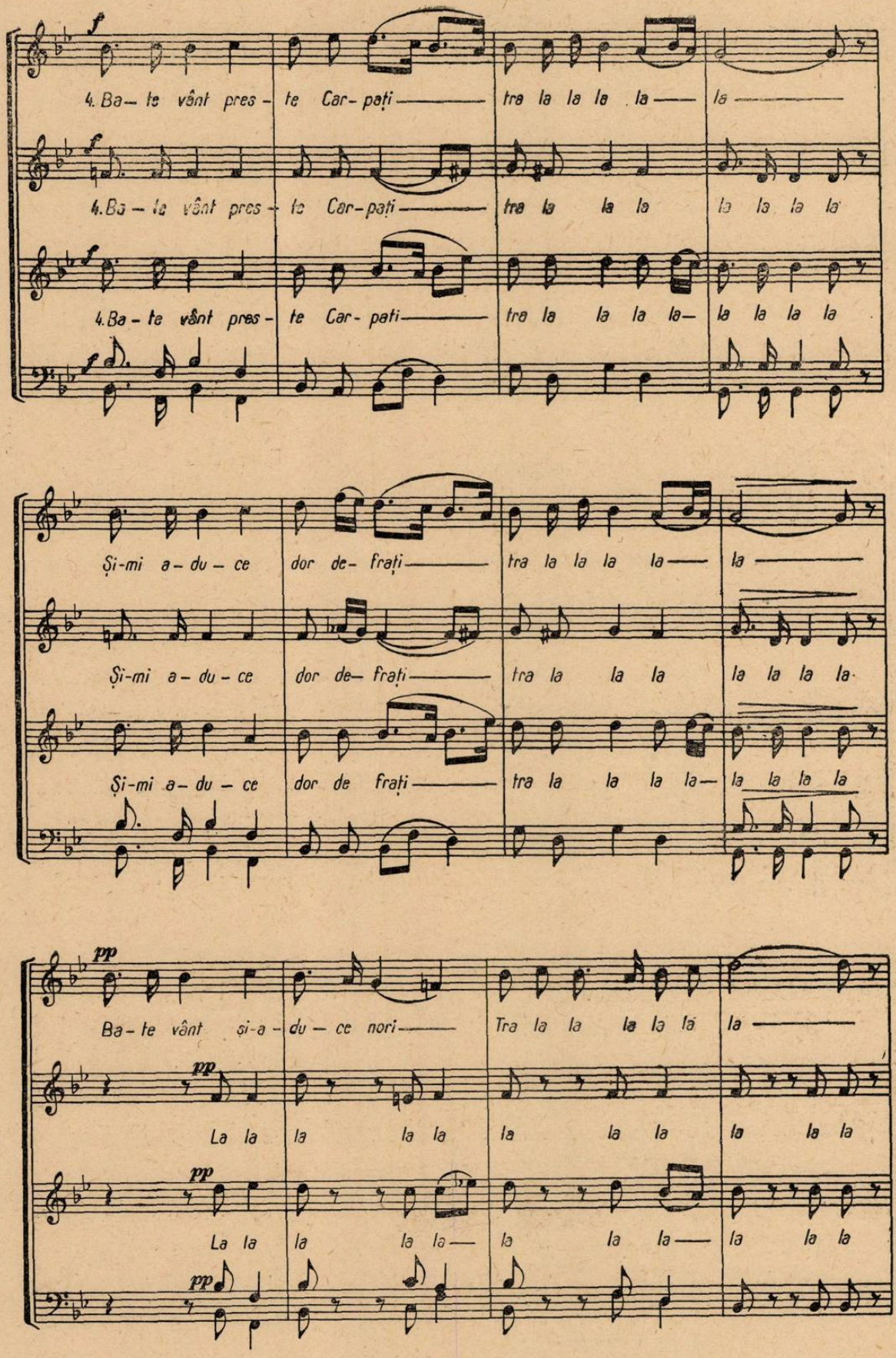
I. VIDU

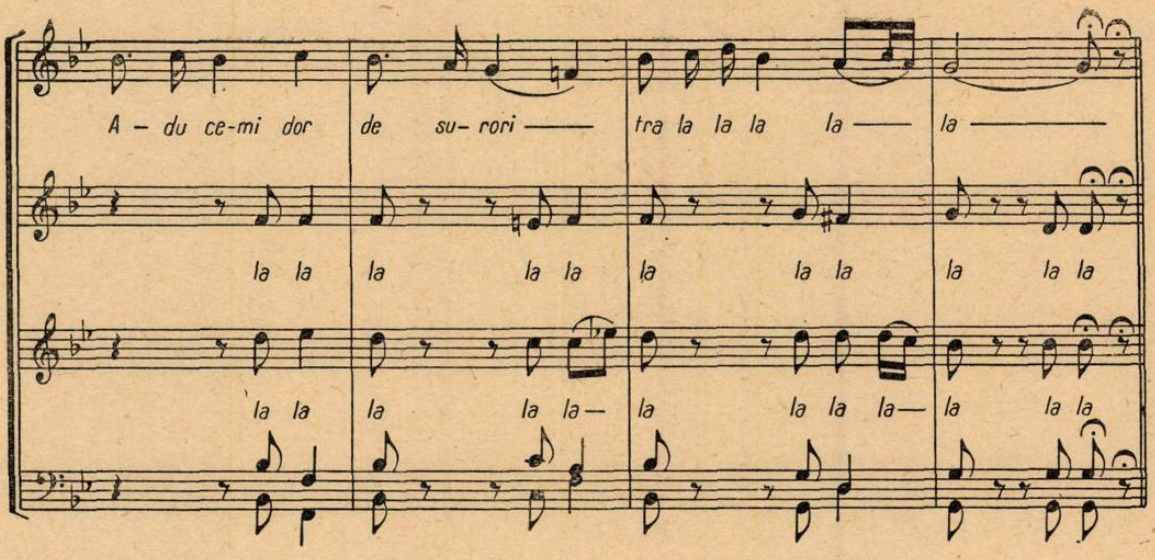


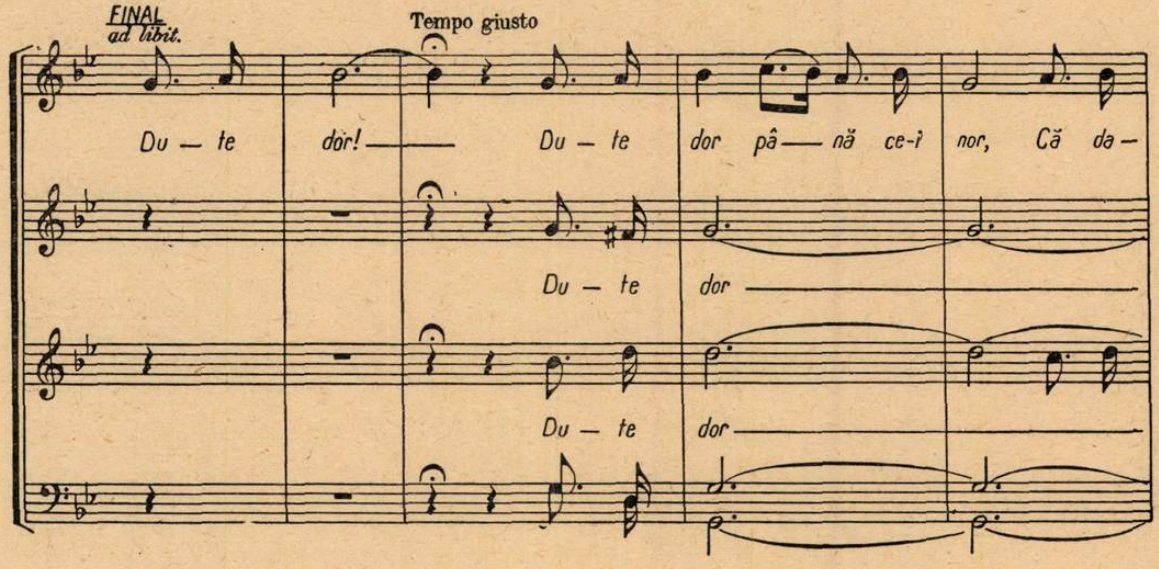

glas de dor, Tu nu mă lă seci să mor.
nă sus pin, Tot cu doi na mă mai ţin.
mă şi taci Că nu poţi ni mic să faci.
pp
dor suspin taci
mor ţin faci

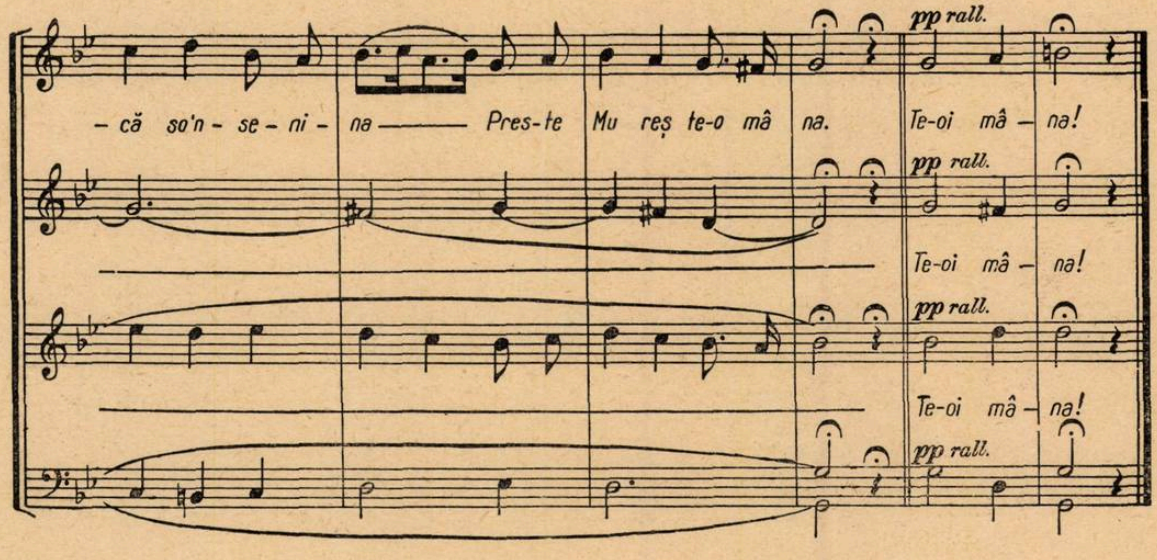

Allegretto
pp
Am trăit tot zi le gre le tra la la la la la la
Pă nă-i lu mea n'aş cân-ta tra la la la la la la
Taci tu i ni mioa ra mea tra la la la la la la
1.2.3. La la la la la la la la la la la


Dar cân tând scă pai de e le tra la la la la la
Să nu-mi plân gă i ni ma tra la la la la la
Că nu-i tră i cât tu mea tra la la la la la
la la la la la la la la la la la la


f
4. Ba- te vânt pres- te Car- pați tra la la la la la
4. Ba- te vânt pres- te Car- pați tra la la la la la la la
4. Ba- te vânt pres- te Car- pați tra la la la la la la la
Și-mi a- du- ce dor de- frați tra la la la la la
Și-mi a- du- ce dor de- frați tra la la la la la la la
Și-mi a- du- ce dor de frați tra la la la la la la la
pp
Ba- te vânt și-a- du- ce nori Tra la la la la la la
pp
La la la la la la la la la la
pp
La la la la la la la la la la
pp

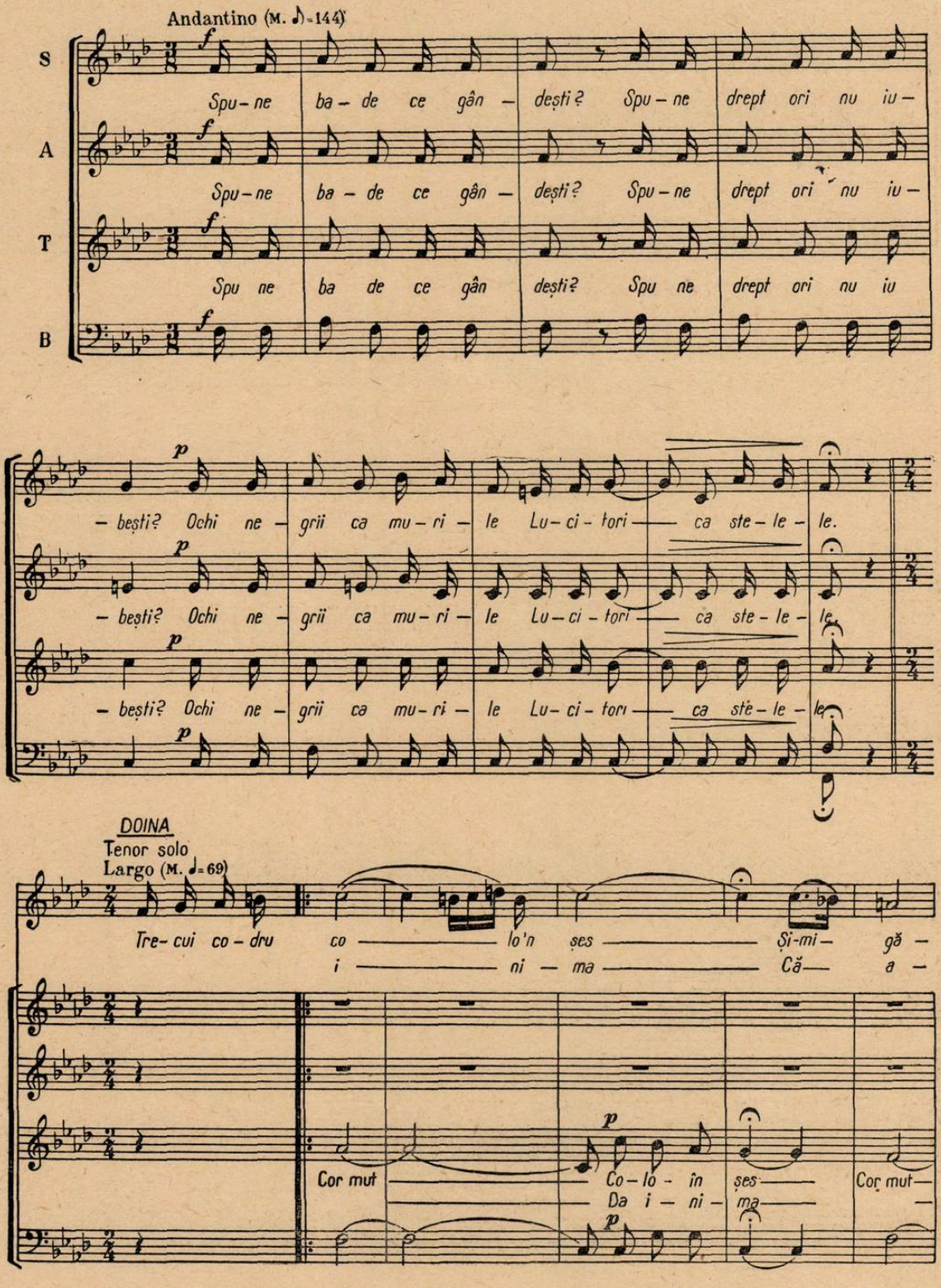

A – du ce-mi dor de su- rori —— tra la la la la —— la ——
la la la la la la la la la la la la
la la la la la— la la la— la la la

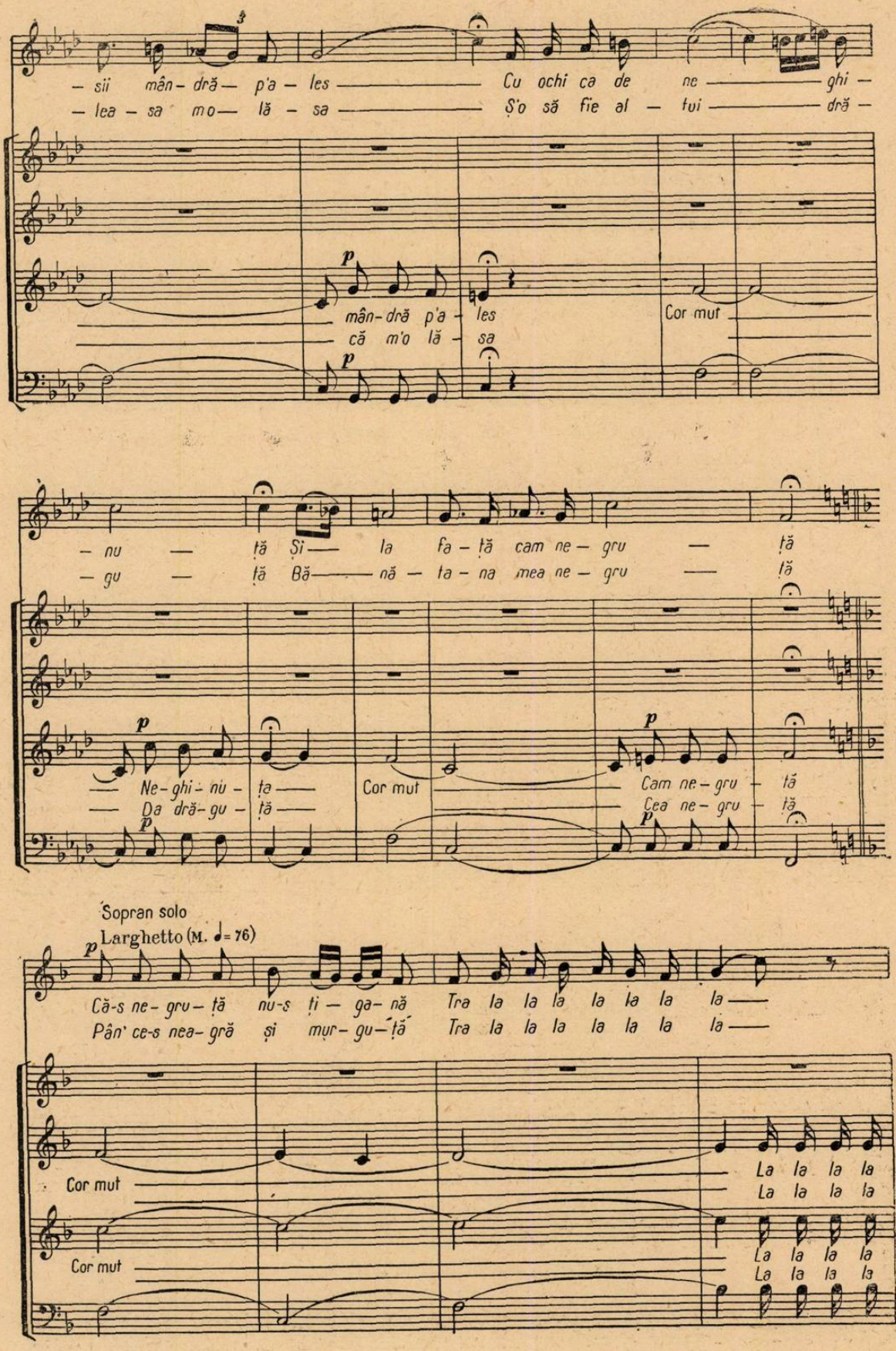

FINAL
ad libit.
Tempo giusto
Du – te dor! —— Du – te dor pâ —— nă ce-i nor, Că da –
Du – te dor ——
Du – te dor ——

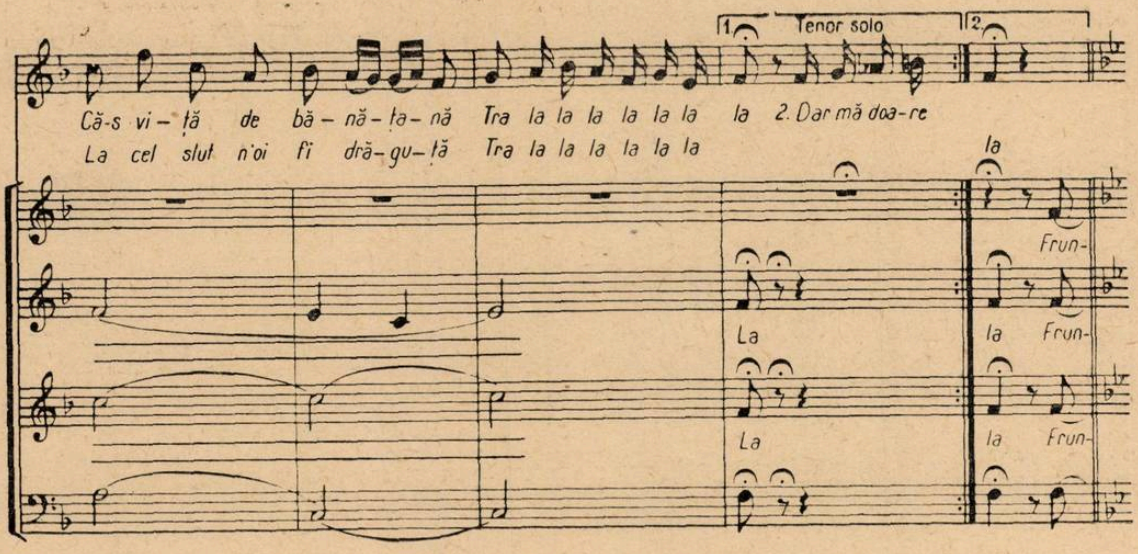

pp rall.
– că so'n - se - ni - na —— Pres-te Mu reș te-o mâ na. Te-oi mâ – na!
pp rall.
Te-oi mâ – na!
pp rall.
Te-oi mâ – na!
pp rall.

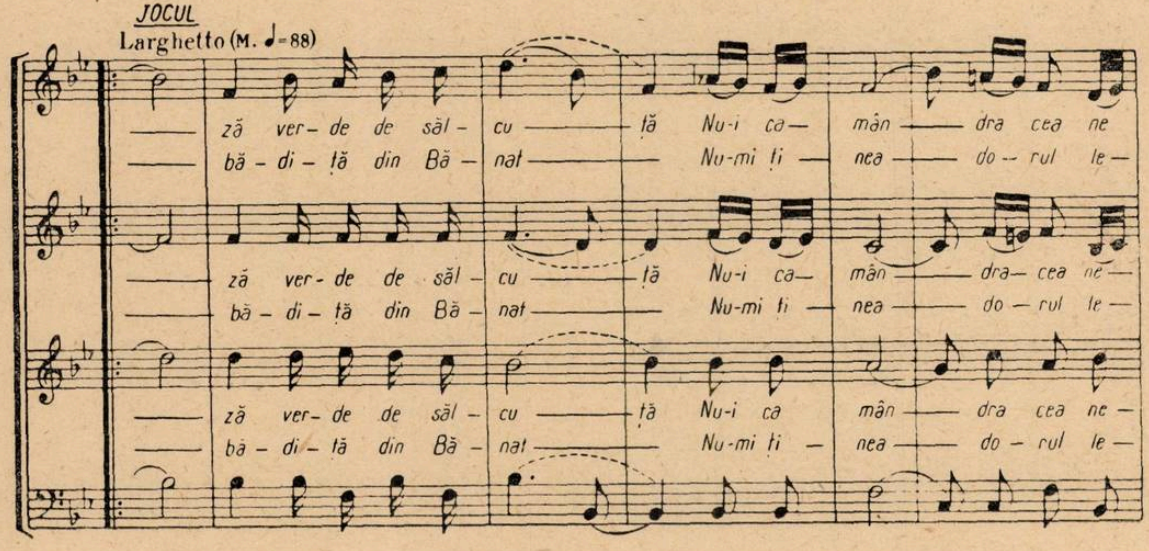
NEGRUȚA

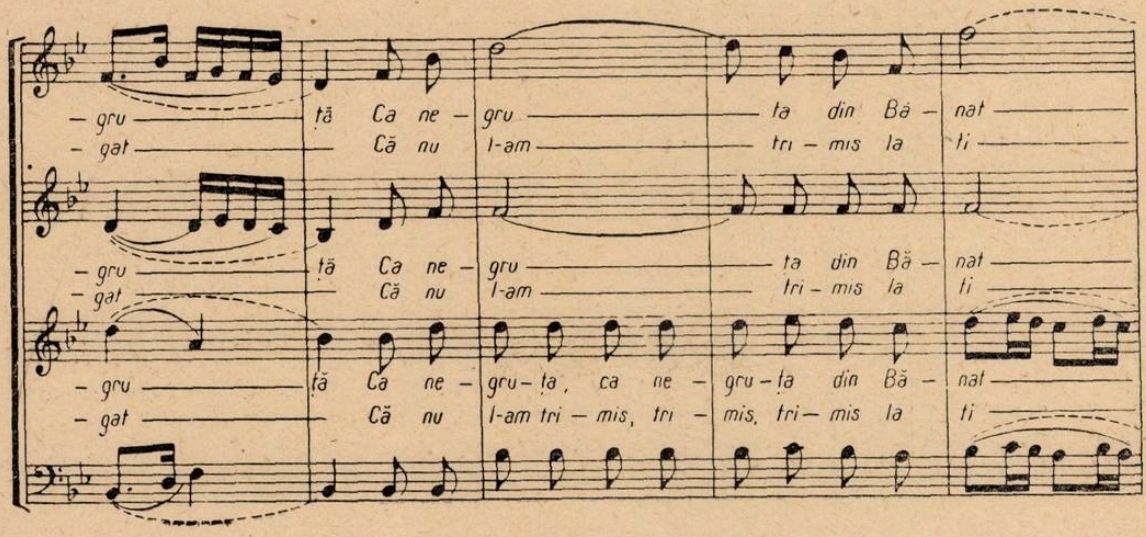
I. VIDU




– sii mân- dră— p'a – les — Cu ochi ca de ne — ghi –
– lea – sa mo— lă – sa — Ș'o să fie al – tui — dră –
p
mân- dră p'a – les
că m'o lă – sa
Cor mut
– nu — ță Și— la fa – ță cam ne – gru — ță
– gu — ță Bă— nă – ta – na mea ne – gru — ță
Ne- ghi- nu – ța —
Da dră- gu – ță —
Cor mut
Cam ne – gru – tă
Cea ne – gru – tă
Sopran solo
Larghetto (M. ♩= 76)
Că-s ne- gru- ță nu-s ți – ga- nă Tra la la la la la la la —
Pân' ce-s nea- gră și mur- gu- ță Tra la la la la la la la —
Cor mut
Cor mut
La la la la
La la la la
La la la la
La la la la







1. Tenor solo 2.

Că-s vi – ță de bă – nă – ța – nă Tra la la la la la la la 2. Dar mă doa-re
La cel slut n'oi fi drăgu – ță Tra la la la la la la la

la

Frun-

La la Frun-

La la Frun-

JOCUL

Larghetto (M. ♩=88)

ză ver – de de săl – cu ță Nu-i ca – mân dra cea ne
bă – di – ță din Bă – nat Nu-mi ți – nea do – rul le –

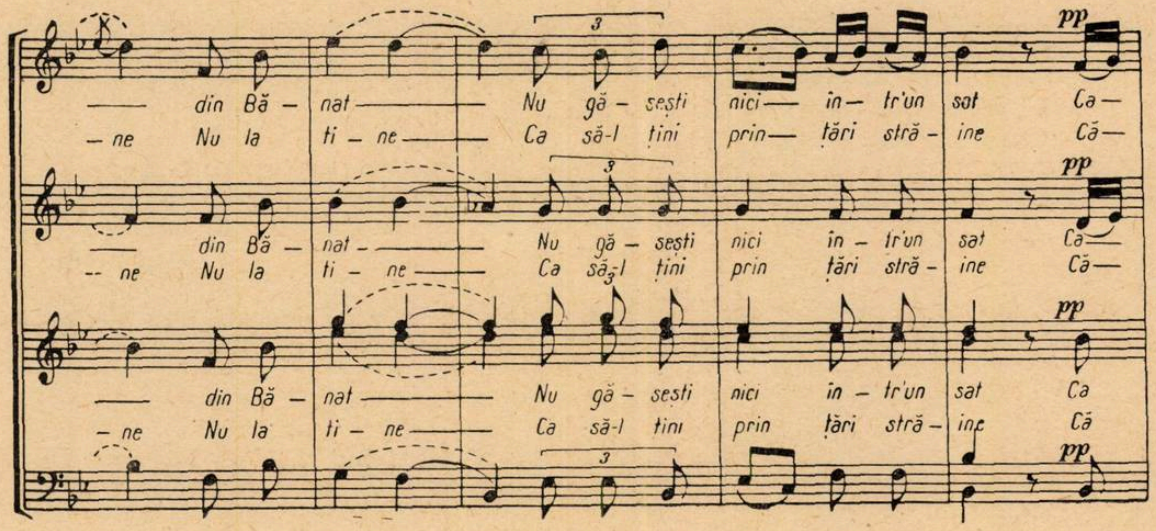
ză ver – de de săl – cu ță Nu-i ca – mân dra – cea ne –
bă – di – ță din Bă – nat Nu-mi ți – nea do – rul le –

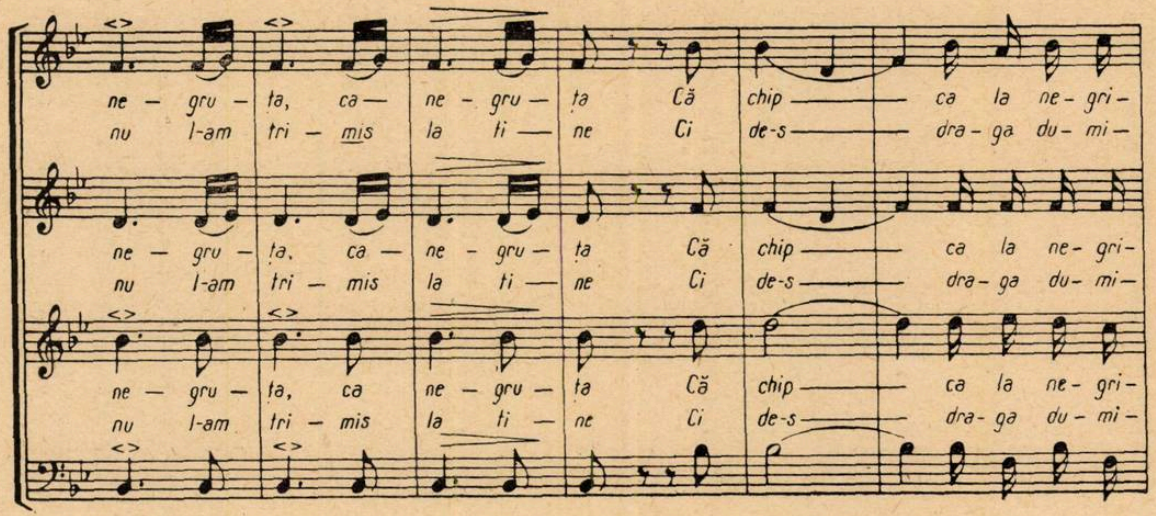
ză ver – de de săl – cu ță Nu-i ca mân dra cea ne –
bă – di – ță din Bă – nat Nu-mi ți – nea do – rul le –

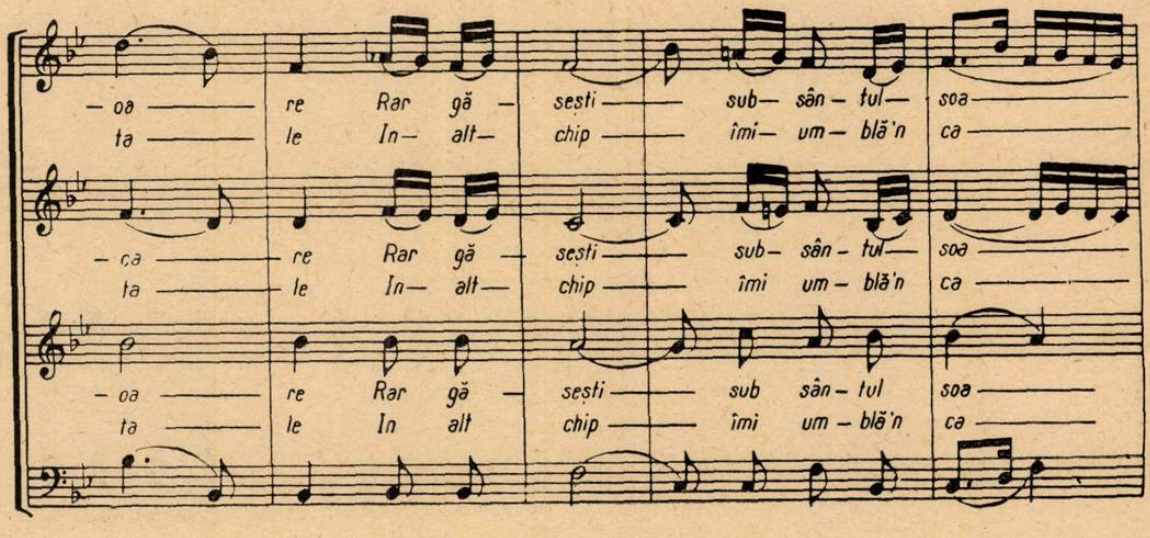
– gru ță Ca ne – gru ța din Bă – nat
– gat Că nu l-am tri – mis la ți

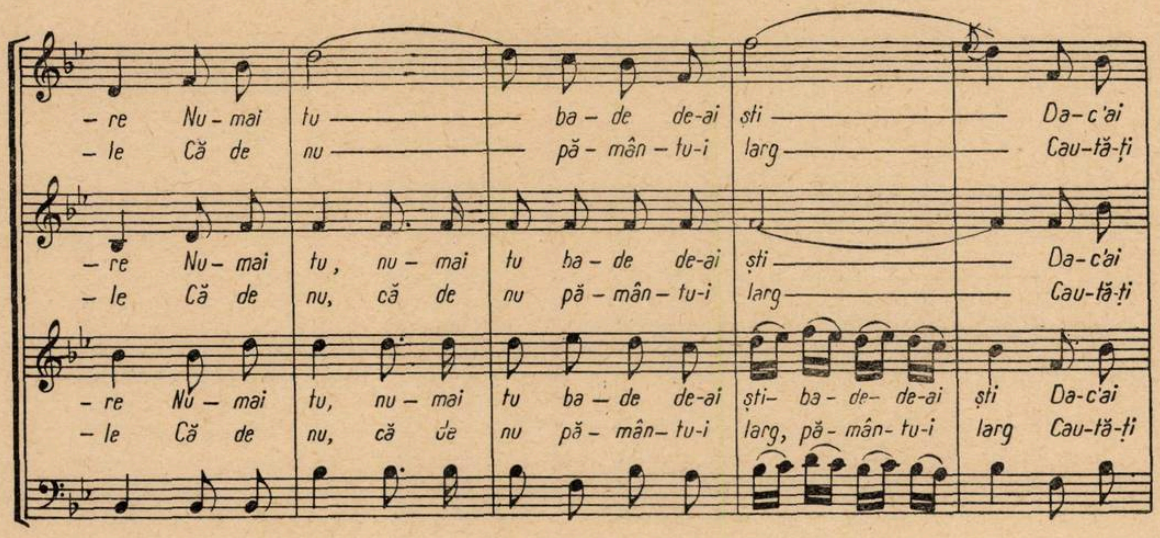
– gru ță Ca ne – gru ța din Bă – nat
– gat Că nu l-am tri – mis la ți

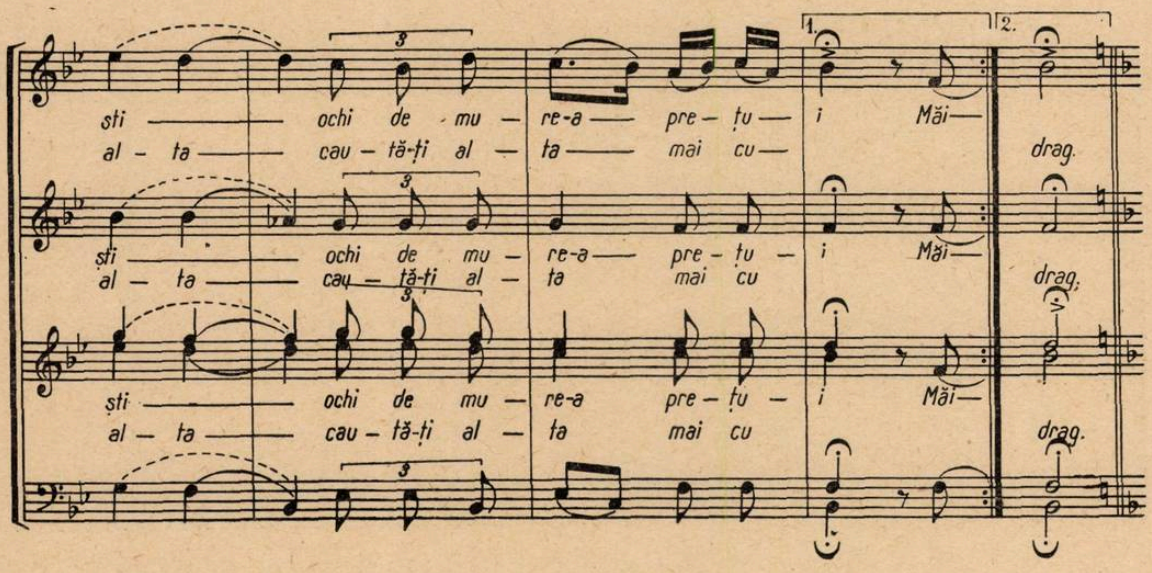
– gru ță Ca ne – gru – ța, ca ne – gru – ța din Bă – nat
– gat Că nu l-am tri – mis, tri – mis, tri – mis la ți

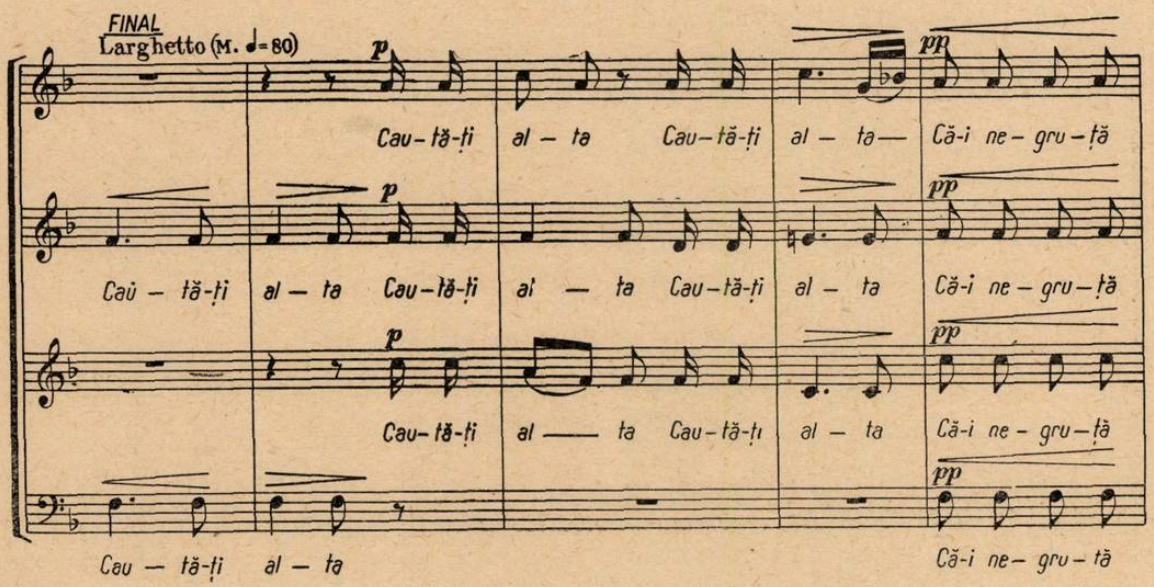

din Bă – nat Nu gă – seşti nici în – tr'un sat Că –
– ne Nu la ti – ne Ca să-l ţini prin ţări stră – ine Că –
pp

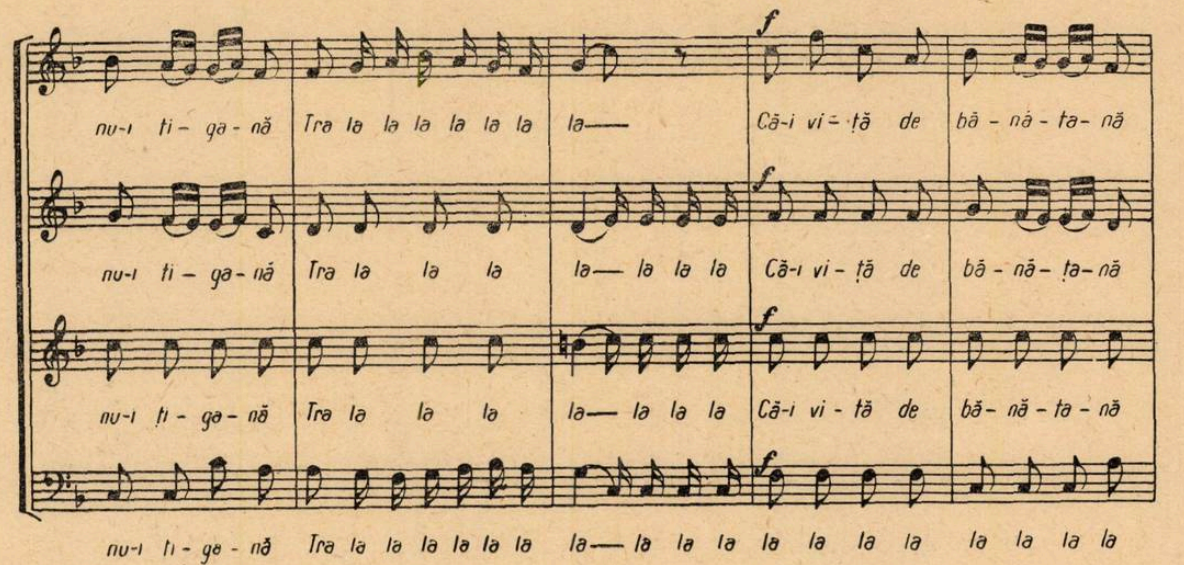

ne – gru – ţa, că – ne – gru – ţa Că chip ca la ne – gri –
nu l-am tri – mis la ti – ne Ci de-s dra – ga du – mi –

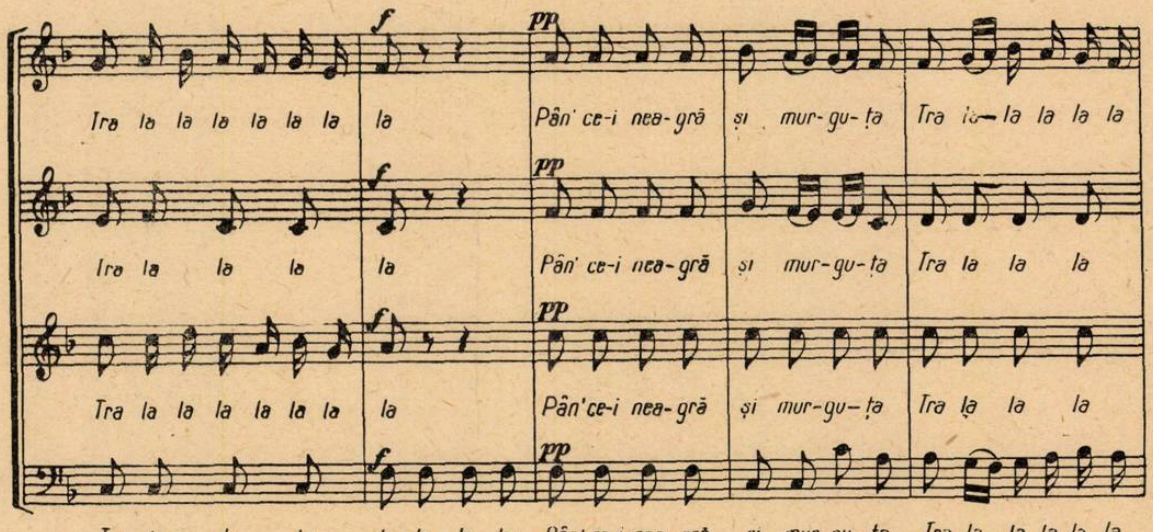

– oa re Rar gă – seşti sub – sân – tul soa
ţa le In – alt – chip îmi – um – blă'n ca

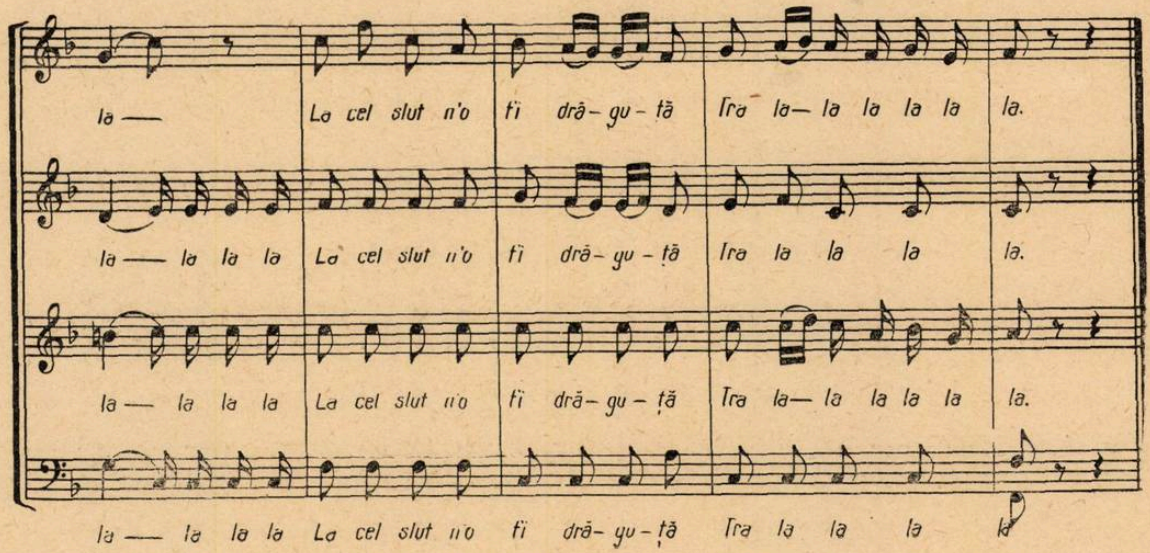

– re Nu – mai tu ba – de de-ai ști Da-c'ai
– le Că de nu pă – mân – tu-i larg Cau-tă-ți
– re Nu – mai tu, nu – mai tu ba – de de-ai ști Da-c'ai
– le Că de nu, că de nu pă – mân – tu-i larg Cau-tă-ți
– re Nu – mai tu, nu – mai tu ba – de de-ai ști- ba – de- de-ai ști Da-c'ai
– le Că de nu, că de nu pă – mân – tu-i larg, pă – mân – tu-i larg Cau-tă-ți


1.
2.
ști ochi de mu – re-a pre – țu – i Măi –
al – ta cau – tă-ți al – ta mai cu – drag.
ști ochi de mu – re-a pre – țu – i Măi –
al – ta cau – tă-ți al – ta mai cu drag.
ști ochi de mu – re-a pre – țu – i Măi –
al – ta cau – tă-ți al – ta mai cu drag.


FINAL
Larghetto (M. ♩= 80)
p
pp
Cau – tă-ți al – ta Cau – tă-ți al – ta – Că-i ne – gru – tă
Cau – tă-ți al – ta Cau – tă-ți al – ta Cau – tă-ți al – ta Că-i ne – gru – tă
Cau – tă-ți al – ta Cau – tă-ți al – ta Că-i ne – gru – tă
Cau – tă-ți al – ta Că-i ne – gru – tă

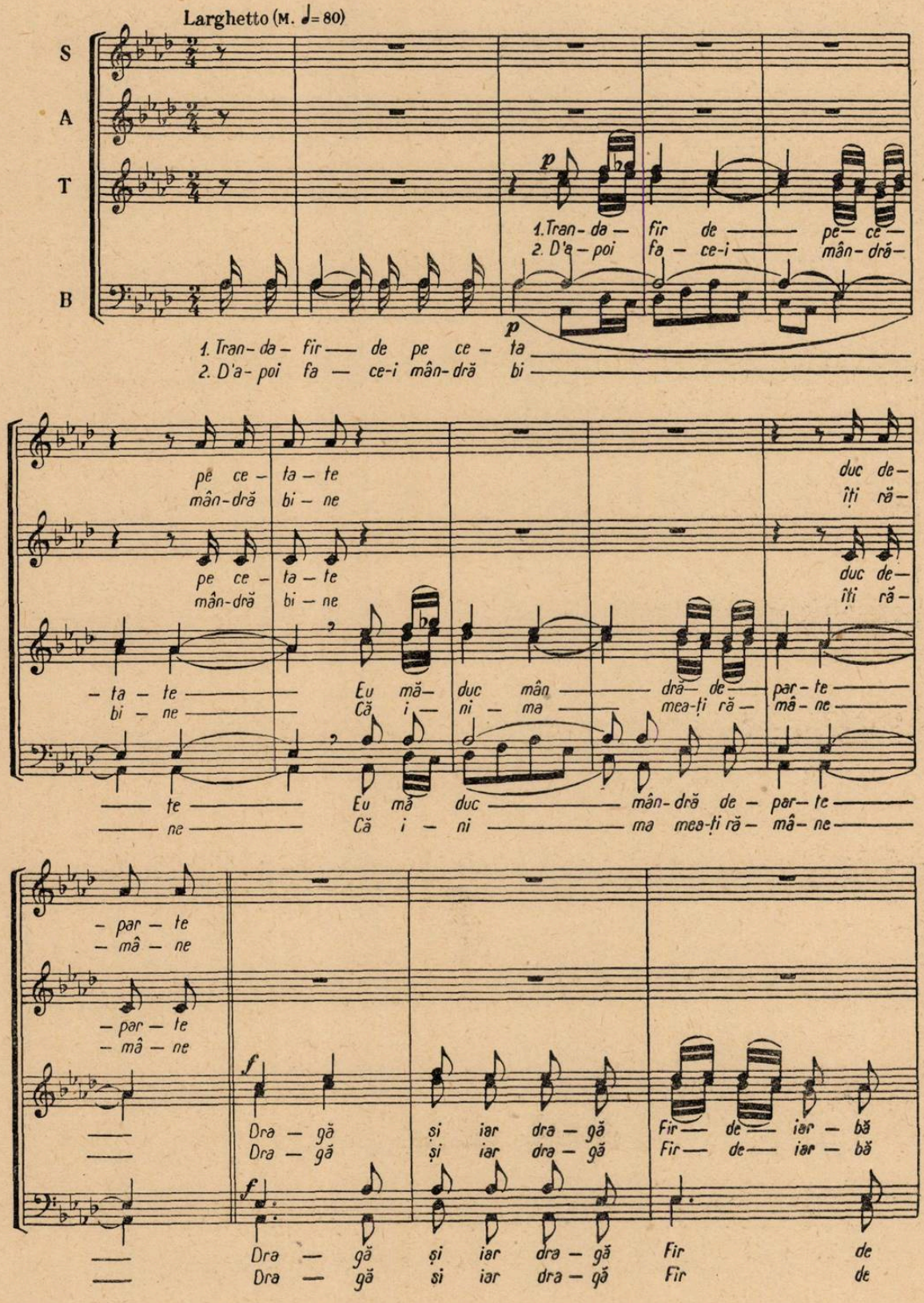

nu-i ți - ga - nă Tra la la la la la la la—
Că-i vi - ță de bă - nă - ța - nă
nu-i ți - ga - nă Tra la la la la— la la la
Că-i vi - ță de bă - nă - ța - nă
nu-i ți - ga - nă Tra la la la la— la la la
Că-i vi - tă de bă - nă - ța - nă
nu-i ți - ga - nă Tra la la la la la la la— la la la la la la la la la la

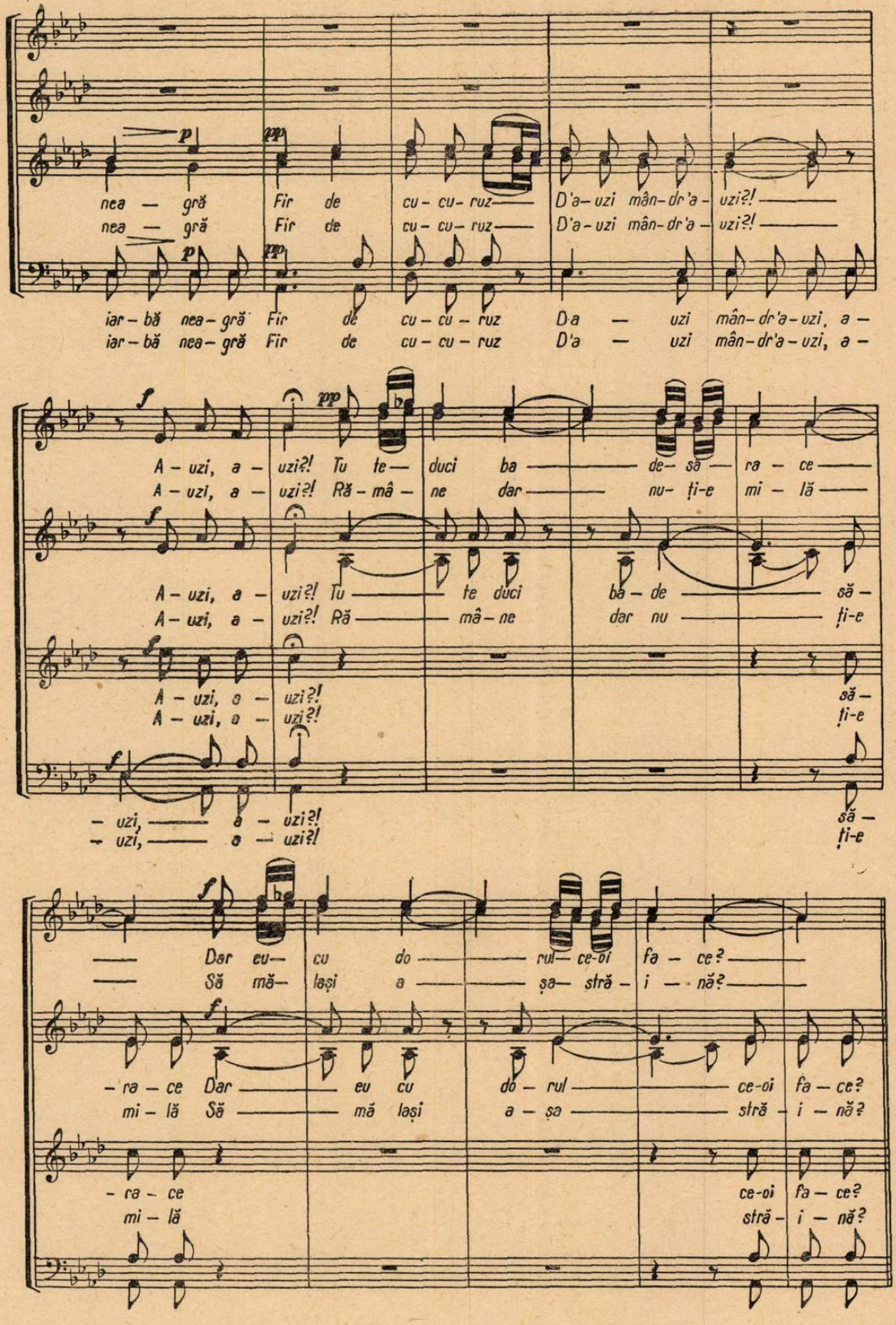

Tra la la la la la la la
Pân' ce-i nea - gră și mur - gu - ța Tra la— la la la la
Tra la la la la
Pân' ce-i nea - gră și mur - gu - ța Tra la la la
Tra la la la la la la la
Pân'ce-i nea - gră și mur - gu - ța Tra la la la
Tra la la la la la la la Pân' ce-i nea - gră și mur - gu - ța Tra la— la la la la

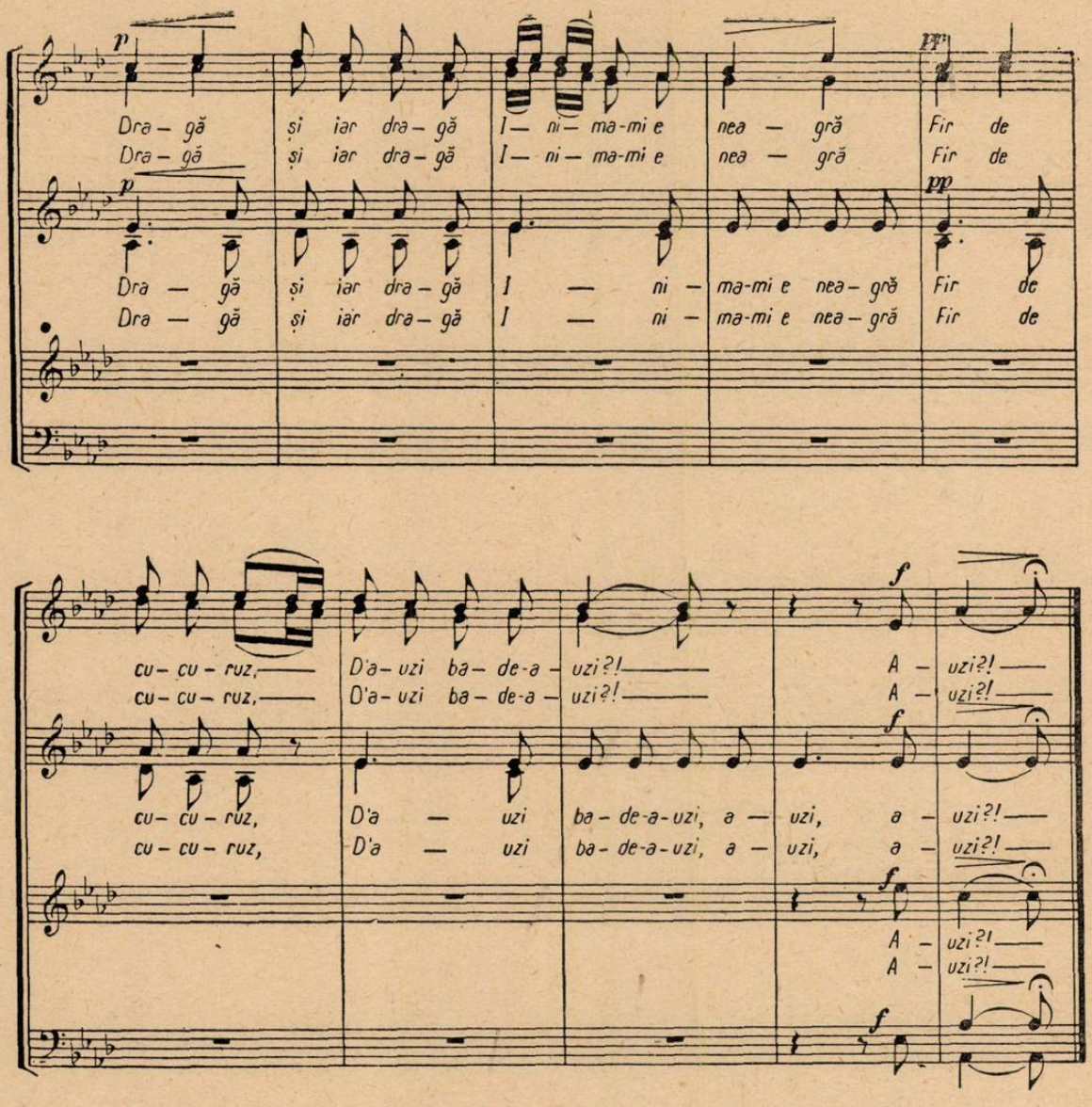

la — La cel slut n'o fi dră - gu - tă Tra la— la la la la la.
la — la la la La cel slut n'o fi dră - gu - tă Tra la la la la.
la — la la la La cel slut n'o fi dră - gu - tă Tra la— la la la la la.
la — la la la La cel slut n'o fi dră - gu - tă Tra la la la la

DRAGĂ ŞI IAR DRAGĂ

I. VIDU




nea — gră Fir de cu - cu - ruz D'a - uzi mân - dr'a - uzi?!
nea — gră Fir de cu - cu - ruz D'a - uzi mân - dr'a - uzi?!
iar - bă nea - gră Fir de cu - cu - ruz D'a — uzi mân - dr'a - uzi, a -
iar - bă nea - gră Fir de cu - cu - ruz D'a — uzi mân - dr'a - uzi, a -
A - uzi, a - uzi?! Tu te — duci ba — de — să — ra - ce —
A - uzi, a - uzi?! Ră - mâ - ne dar — nu - ți-e mi - lă —
A - uzi, a - uzi?! Tu — te duci ba - de — să -
A - uzi, a - uzi?! Ră — mâ - ne dar nu — ți-e
A - uzi, a - uzi?!
A - uzi, a - uzi?!
să -
ți-e
- uzi, — a - uzi?!
- uzi, — a - uzi?!
să -
ți-e
Dar eu — cu do — rul — ce-oi fa - ce? —
Să mă - lași a — șa — stră - i — nă? —
- ra - ce Dar — eu cu do - rul — ce-oi fa - ce?
mi - lă Să — mă lași a - șa — stră - i - nă?
- ra - ce
mi - lă
ce-oi fa - ce?
stră - i - nă?



3

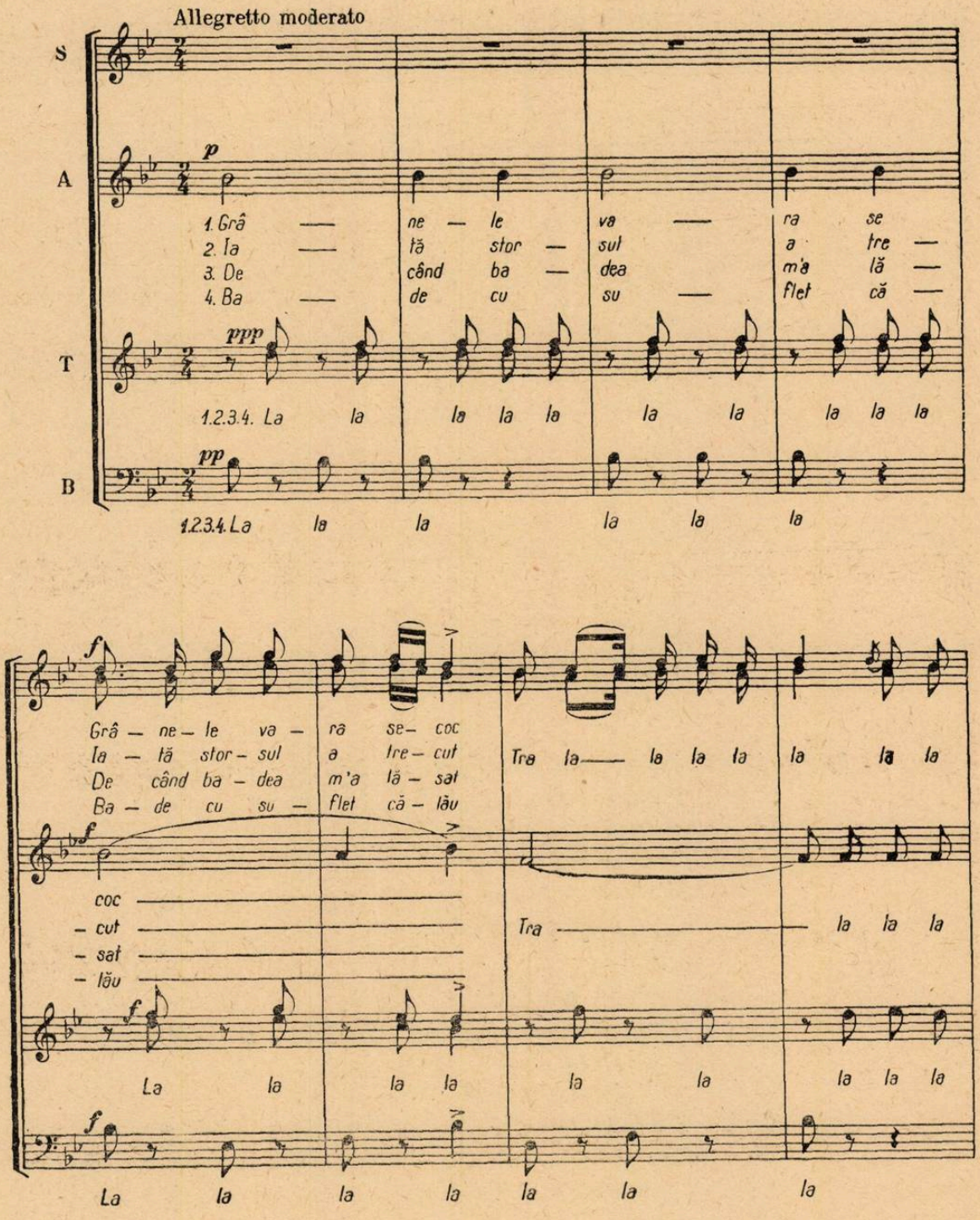
Corul de bărbați: *Zău mândră că rău îmi pare* — Corul fem.: *rău îmi pare*
Inima că rău mă doare — Corul fem.: *rău mă doare*
Dragă și iar dragă....
Corul de femei: *Tună Doamne și trăznește* — Corul bărb.: *trăznește*
Tună 'n cine despărțește — Corul bărb.: *despărțește*
Dragă și iar dragă....

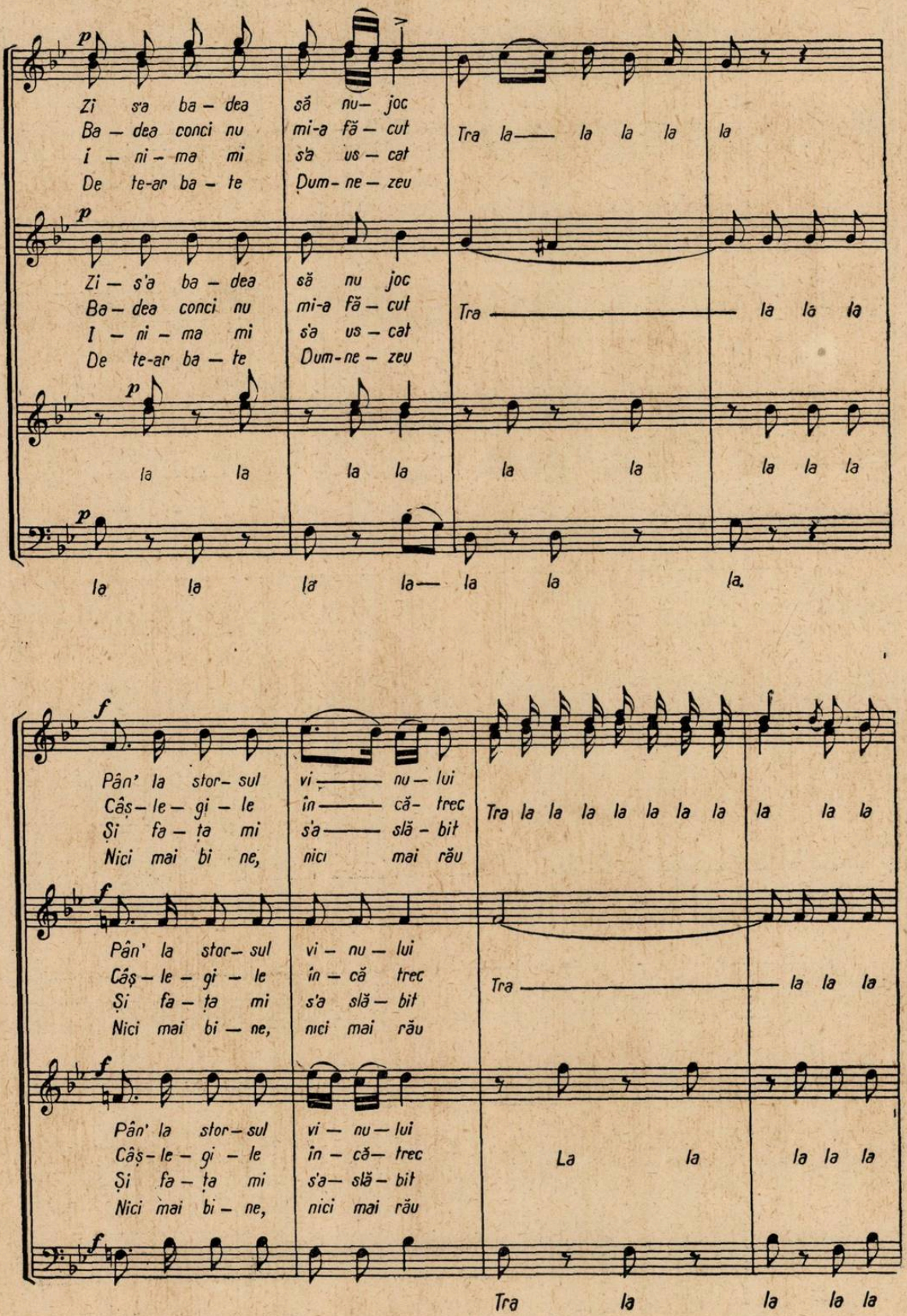
4

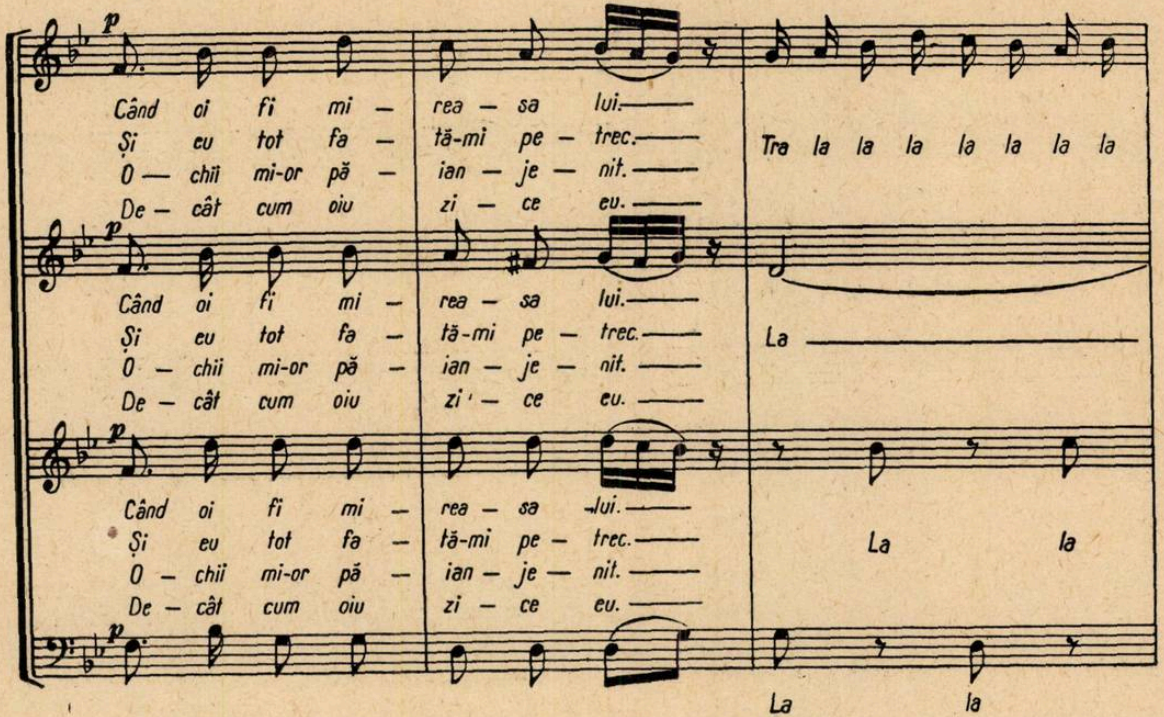
Corul de bărbați: *Eu plec și mă rog de tine* — Corul fem.: *rog de tine*
Ca să nu te uiți de mine — Corul fem.: *uiți de mine*
Dragă și iar dragă....
Corul de femei: *Na o floare din grădină* — Corul bărb.: *grădină*
Ș'apoi dute și iar vină — Corul bărb.: *iar vină*
Dragă și iar dragă....

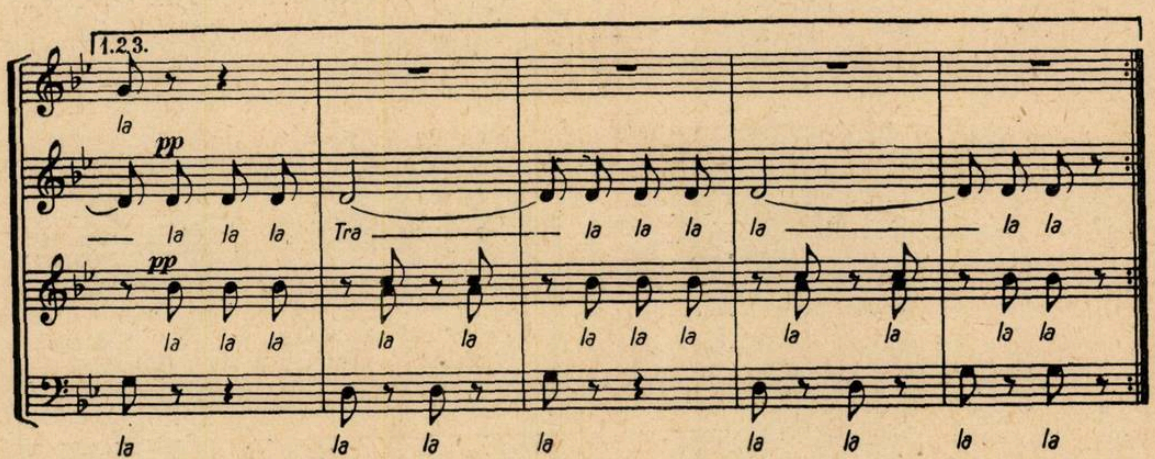
GRÂNELE VARA SE COC

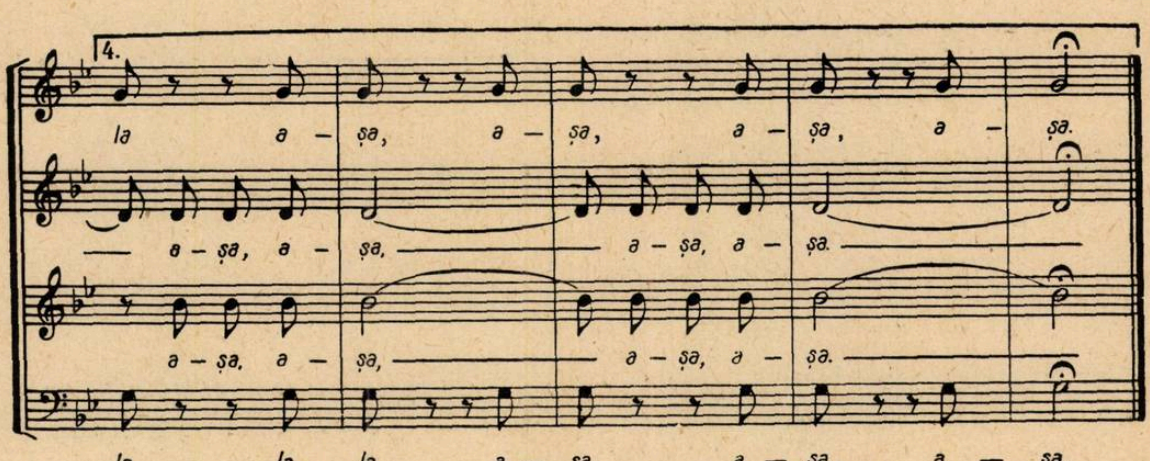
I. VIDU




p
Zi s'a ba – dea să nu– joc
Ba – dea conci nu mi-a fă – cut
i – ni – ma mi s'a us – cat
De te-ar ba – te Dum – ne – zeu
Tra la— la la la la
Zi – s'a ba – dea să nu joc
Ba – dea conci nu mi-a fă – cut
I – ni – ma mi s'a us – cat
De te-ar ba – te Dum-ne – zeu
Tra — la la la
la la la la la la la la la
la la la la— la la la.
f
Pân' la stor– sul vi — nu – lui
Câș – le – gi – le în — că– trec
Și fa – ța mi s'a — slă – bit
Nici mai bi – ne, nici mai rău
Tra la la la la la la la la la la
Pân' la stor– sul vi – nu – lui
Câș – le – gi – le în – că trec
Și fa – ța mi s'a slă – bit
Nici mai bi — ne, nici mai rău
Tra — la la la
Pân' la stor – sul vi – nu – lui
Câș – le – gi – le în – că– trec
Și fa – ța mi s'a– slă – bit
Nici mai bi – ne, nici mai rău
La la la la la
Tra la la la la


p
Când oi fi mi — rea — sa lui.
Și eu tot fa — tă-mi pe — trec.
O — chii mi-or pă — ian — je — nit.
De — cât cum oiu zi — ce eu.
Tra la la la la la la la
La
La la
La la


1.2.3.
la
pp
la la la Tra la la la la la la
la la la la la la la la la la
la la la la la la la la


4.
la a — șa, a — șa, a — șa, a — șa.
a — șa, a — șa. a — șa, a — șa.
a — șa. a — șa, a — șa, a — șa.
la la la a — șa, a — șa, a — șa.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Lipscani Nr. 102
Telefon 5.27.75

I. P. 2. — c. 7801

Prețul Lei 5.—

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Lipscani Nr. 102
Telefon 5.27.75

I. P. 2. — c 7799

Intreprinderea Poligrafică Nr. 2 — Bucureşti, Str. Brezoianu Nr. 23—25

Preţul lei 2,50

D. D. BOTEZ

Despre repertoriu şi interpretare la formaţiile corale de amatori

C. GH. PRICHICI

Indrumări tehnice muzicale privind formaţiile orchestrale populare de amatori şi profesionişti din R. P. R.

(LUCRATE SUB ÎNGRIJIREA CASEI CENTRALE A CREAŢIEI POPULARE)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
Nr. 3/1954
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Despre repertoriu şi interpretare la formaţiile corale de amatori

de D. D. BOTEZ

I

Una din preocupările cele mai de seamă în activitatea dirijorală este alegerea repertoriului, aceasta depinzînd în cea mai mare măsură de bunul gust şi de priceperea dirijorului. Desigur, conducătorul corului nu este şi nici nu trebuie să fie singurul răspunzător în faţa acestei sarcini ; ci, el îşi va alcătui un colectiv din oamenii cei mai de frunte ai ansamblului său, cu ajutorul căruia va discuta şi va hotărî asupra tuturor problemelor organizatorice şi artistice ale corului, fiind astfel sigur că din mai multe minţi luminate, va rezulta fără îndoială un lucru mai bun, decît din mintea unui singur om, oricît de priceput ar fi el în aceste probleme.

Prin repertoriu înţelegem suma tuturor pieselor corale de care corul poate dispune la un moment dat, — fie că este vorba de un grup de piese învăţate şi pe care corul le-ar putea executa în vreo împrejurare, după un număr relativ mic de repetiţii (necesare pentru reîmprospătarea, pentru readucerea lor în memoria coriştilor şi pentru corectarea unor greşeli ce s-ar fi putut ivi), — fie că este vorba de un număr de piese noi pe care dirijorul şi colectivul său şi le propun pentru a fi studiate într-o anumită perioadă de timp. Aşa stînd lucrurile, dirijorul va avea grijă ca la începutul unui an de activitate să pună, printre alte probleme, şi pe aceea a repertoriului, după ce va fi reflectat în mod foarte serios asupra ei, pentru ca la întrunirea colectivului, el să poată veni cu propuneri concrete. Un dirijor care se lasă în mod sincer preocupat de problemele dirijorale şi care este cu adevărat devotat artei sale, va trebui să aibă el însuşi un repertoriu al său, personal, alcătuit din tot ceea ce literatura corală universală are mai de preţ, căutînd a fi la curent cu tot ceea ce apare mai valoros în această privinţă. Din acest repertoriu personal va selecţiona el repertoriul corului, după criteriile pe care le vom arăta mai jos.

Aşadar la începutul fiecărui an de activitate va trece în revistă repertoriul studiat în anii trecuţi, va cîntări cu toată obiectivitatea asupra pieselor ce pot rămîne mai departe în repertoriu şi numai după aceea va propune un număr de piese noi, alese la rîndul lor cu multă chibzuinţă, în raport cu posibilităţile şi timpul de care dispune. Pentru o mai bună reuşită a planificării timpului şi materialului de studiat, e bine ca anul de activitate să fie împărţit in perioade, înăuntrul cărora piesele să fie eşalonate în ordinea importanţei, urgenţei şi greutăţilor, lăsînd întotdeauna loc pentru cîteva piese ce s-ar putea ivi pe neaşteptate. Astfel, anul de activitate poate fi împărţit în trei etape :

I. — 1 octombrie—1 ianuarie ;
II. — 1 ianuarie—1 mai ;
III. — 1 mai—23 august.

După ce a făcut împărţirea anului în etape, va cerceta repertoriul vechi şi va reflecta asupra fiecărei piese în parte, pentru a-şi aduce aminte :

1. ce piese au fost mai bine studiate, pe care le posedă corul mai bine şi pentru care, deci, nu ar avea nevoie de un prea mare număr de repetiţii ;

2. — ce piese au plăcut mai mult corului şi publicului ascultător ţinînd deci seama de faptul că o piesă care place corului se poate bucura şi de o mai bună interpretare, iar o piesă care place publicului se bucură de un mai mare succes ;

3. — ce piese au în acelaşi timp o mai mare valoare artistică şi ideologică şi care din ele pot prezenta şi unele greutăţi tehnice, acest criteriu servind la ridicarea calitativă atît a corului cît şi a dirijorului ;

4. — ce piese au un caracter permanent şi care, deci, nu trebuie să lipsească din repertoriul nici unei formaţii corale.

Evident că dacă în repertoriul său există plese la realizarea cărora s-au întîmpinat mari dificultăţi — fie din cauza unor prea mari greutăţi de ordin tehnic, fie izvorîte din faptul că ele nu au plăcut corului, dat fiind poate nivelul artistic scăzut al acestuia — dirijorul, care trebuie să fie şi un bun pedagog, un bun psiholog, va înlătura, fie definitiv, fie temporar, aceste piese, pînă cînd nivelul artistic şi posibilităţile tehnice ale corului îi vor uşura drumul şi îi vor da putinţa de a le readuce în studiu.

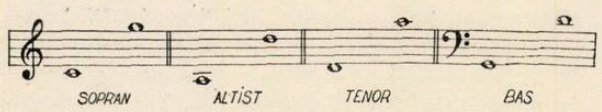
Dacă, dimpotrivă, piesele alese vor întruni toate acele calităţi enumerate mai sus, adică : au o valoare artistică şi ideologică, au plăcut corului şi publicului şi au fost şi bine studiate, atunci ele trebuie să rămînă în repertoriul permanent al corului, iar dirijorul se poate bucura de faptul că alegerea sa a fost fericită.

Cu acest prilej este bine să amintim că dirijorul nu trebuie niciodată să se bizue pe faptul că o piesă „merge", „se ştie" ; dacă iubeşte arta sa dirijorală, dacă vrea să se considere un adevărat interpret, el va trebui să-şi ţină repertoriul într-un permanent studiu, repetîndu-l mereu, corectînd eventualele greşeli, învingînd dificultăţile de tehnică corală şi dirijorală, ridicînd deci atît arta sa interpretativă, cît şi nivelul artistic şi tehnic al corului pe culmi cît mai înalte. Repetiţia nu trebuie făcută de dragul de a repeta. Ea trebuie să aibă un scop bine determinat, iar dirijorul, va trebui să explice de fiecare dată pentru ce repetă, astfel încît corul să-şi dea seama de scopul urmărit şi să se poată controla asupra efectelor obţinute.

După ce şi-a reţinut din vechiul repertoriu un număr de piese corespunzătoare, dirijorul va trece la alegerea de piese noi ce urmează a fi puse în studiu odată cu începerea noului an de activitate. In alegerea acestor piese noi, va fi călăuzit de aceleaşi criterii arătate mai sus şi pe care le repetăm, pentru ca ele să rămînă în permanenţă în mintea şi preocupările dirijorului de cor.

Piesele alese nu trebuie să fie prea grele, pentru ca formaţia corală şi chiar dirijorul să nu se vadă la un moment dat în situaţia umilitoare de a nu le putea executa ; dar în acelaşi timp, unele dintre ele vor trebui alese în aşa fel, încît să depăşească cu puţin posibilităţile corului, pentru a se depune un efort în studierea lor, efort ce va ajuta la ridicarea tehnică şi calitativă a corului. Pentru a vorbi mai clar, voi arăta în ce ar putea consta unele dificultăţi :

1. — întinderea vocilor să nu fie prea mare. Este bine ca vocile să nu depăşească următoarele limite, proprii majorităţii formaţiunilor noastre corale de amatori.



2. — piesa să nu prezinte prea mari greutăţi în intonaţie : cromatisme, intervale mărite şi micşorate, salturi prea mari în mişcarea vocilor, etc.

3. — să nu aibă prea multe schimbări de măsură sau dificultăţi de ordin ritmic, greu sau imposibil de învins de către corul respectiv ;

4. — piesa să nu ceară mişcări sau nuanţe imposibil de ralizat într-un cor cu o tehnică redusă ; mişcări ca presto, prestissimo (uneori şi mişcările prea rare prezintă greutăţi, mai ales în respiraţie), sau nuanţe de ff, sau fff, nu pot fi atinse decît de coruri mari şi cu o bună tehnică corală.

5. — prea desele schimbări de tonalitate, modulaţiile, sînt de asemenea piedici în buna executare a unei piese corale ;

6. — piesele alese trebuie să fie interesante şi frumoase, să placă corului şi publicului, să aibă un conţinut, un subiect interesant ;

7. — să fie de caractere şi stiluri diferite, pentru a se evita monotonia ; cu alte cuvinte, să nu fie toate piesele în aceeaşi tonalitate, toate în mişcare iute sau lentă, avînd toate acelaşi conţinut, etc. Deci, cît mai multă varietate de mişcare, nuanţe, tonalităţi, conţinut, epoci, compozitor, etc.

Dar repertoriul trebuie să mai aibă şi alte însuşiri. El trebuie să fie mereu împrospătat cu piese care reflectă viaţa noastră de azi şi prefacerile permanente ce se petrec sub ochii noştri. Repertoriul trebuie să fie mereu viu, mereu primenit, urmînd calea firească a naturii şi a vieţii. Dirijorul nu trebuie să uite apoi, că din repertoriul său nu pot lipsi piesele ce formează tradiţia clasicilor noştri şi mai ales, acea nesfîrşită şi nepreţuită comoară care este cîntecul nostru popular. Lucrările corale ale clasicilor noştri ca Eduard Wachmann, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu. Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, Dumitru Kiriac, şi alţii, precum şi ale compozitorilor noştri de azi ca Sabin Drăgoi, Constantin Baciu, Mihail Jora, Ion Chirescu, Gavril Galinescu, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Constantin Palade, Niculae Oancea, Max Eisicovici şi mulţi alţii, trebuie să pătrundă încetul cu încetul în repertoriul oricărei formaţiuni corale.

Un izvor nesecat de învăţăminte îl constituie pentru fiecare din noi arta corală rusă şi sovietică. Glinka, Liadov, Borodin, Rimski-Korsakov, Ceaicovski, Şostacovici, Haciaturian, Arutiunian, Şaporin, Alexandrov, Soloviov-Sedoi, Zaharov, iată numai un mic mănunchi din nesfîrşitul şir de compozitori ruşi şi sovietici, ale căror lucrări sînt de o atît de mare frumuseţe şi de un echilibru atît de remarcabil, încît ele sînt un permanent model.

Nu trebuie să uităm apoi lucrările compozitorilor din ţările de democraţie populară, ca şi muzica minorităţilor naţionale, atît de strîns legate şi adesea atît de asemănătoare cu propria noastră muzică.

In sfîrşit, creaţia corală a clasicilor muzicii universale trebuie să fie reprezentată într-o mare măsură în repertoriile noastre. Am putea recomanda următoarele lucrări din literatura corală uriversală :

L. Beethoven — corul deţinuţilor din opera „Fidelio" (bărbătesc)
— O, lume, ce frumoasa eşti ! (mixt)
— corul din „Ruinele Atenei" (mixt)
Fr. Schubert — Păstrăvul (mixt)
— Serenada (mixt)

R. Schumann — Popasul ţiganilor (mixt)
J. Brahms — Serenadă (în noapte lin) (mixt)
— Noapte în codru (mixt)
R. Wagner — Corul torcătoarelor din opera „Vasul fantomă" (cor de femei)
— Corul nupţial din opera „Lohengrin" (mixt)
F. Gevaerth — Din colecţia conservatorului din Bruxelles, de pildă ,Cîntec flamand, Dans, Păstoriţa, Cîntec de mai (mixte)
J. Ph. Rameau — Imnul nopţii (bărbătesc)
— Cîntec de primăvară (mixt)
J. B. Lully — Coruri din opere
C. W. Gluck — Coruri din opere
M. I. Glinka — Cor din opera „Ruslan şi Ludmila"
George Hüe — Ţiganii (mixt)
A. P. Borodin — Cor din opera „Cneaz Igor"
F. Mendelsohn-Bartholdy — Privighetoarea
— Ciocîrlia (mixt)
— In pădure (mixt)
N. Rimski-Korsakov — Coruri din operele Snegurocika", „Sadko", Ţar Saltan"
G. Bizet — Coruri din „Arlesiana"
Ch. Gounod — Coruri dir opera „Faust"
P. Mascagni — Coruri din operele „Cavaleria rusticană" şi „Iris"
Z. Kodaly — Fragmente din „Privelişti din Matra"

Menirea formaţiunilor corale de amatori este înălţătoare; ele sînt un factor activ ce contribuie la educarea patriotică-socialistă a oamenilor muncii în spiritul internaţionalismului proletar, la combaterea influenţelor cosmopolite, şi decadente ale artei burgheze, la promovarea muzicii populare, la promovarea unei muzici proaspete sănătoase şi mobilizatoare. Pentru a răspunde acestei meniri, repertoriul formaţiunilor noastre corale trebuie să fie legat de problemele fundamentale ale construirii socialismului, ale luptei pentru pace, ale înfrăţirii popoarelor, etc.

De aceea tot ce reprezintă un suflu progresist în literatura corală naţională şi universală trebuie să faqă parte din repertoriul oricărei formaţiuni corale din patria noastră.

II

Dacă alcătuirea repertoriului constituie una din preocupările fundamentale ale activităţii noastre dirijorale, problema interpretării o urmează imediat şi este, fără îndoială, cea mai importantă. Repertoriul, oricît de bine alcătuit, rămîne pînă la urmă un lucru mort, închis în copertele unor dosare sau în rafturile unei biblioteci, dacă nu este pus în mişcare de ceea ce numim noi, execuţie. A interpreta înseamnă a da viaţă operei de artă. Un imens bagaj de idei, sentimente şi imagini, pe care autorul textului literar şi compozitorul le-au desprins din sufletul lor, pentru a le împărtăşi ascultătorilor, ar rămîne fără viaţă, dacă nu ar exista interpretul. De aceea dirijorul este, trebuie să fie, un interpret şi un creator în acelaşi timp. El creează a doua oară opera de artă, prezentînd-o ascultătorilor prin intermediul unui instrument care în cazul nostru este formaţia corală.

A interpreta o operă de artă înseamnă în primul rînd a o face înţeleasă de cei care altfel nu ar putea-o înţelege. Şi firesţe după cum un creator este cu atît mai mare, cu cît creaţiile sale sînt mai valoroase şi mai unanim recunoscute, tot astfel un interpret este cu atît mai valabil şi mai preţuit cu cît interpretările sale sînt mai înalte şi mai interesante. Dacă un interpret se mulţumeşte să meargă pe linia unui diletantism ieftin (pentru simplul motiv că ascultătorii săi nu-i pretind mai mult sau pentru că nici el nu se pricepe la o treabă mai bună), el nu va face o operă valabilă şi în orice caz nu va putea fi numit cu adevărat creator. Dar dacă interpretul va ridica opera sa de interpretare pe culmi de adevărată artă, căutînd în felul acesta să cultive gustul atît al coriştilor săi, cît şi al publicului ascultător, acesta va fi un adevărat artist şi preţuit ca atare. Privind astfel problema, ne putem da seama că interpretarea unei opere de artă este în realitate un lucru greu şi că ea pretinde nu numai o sumedenie de cunoştinţe de ordin teoretic şi tehnic, ci şi o practică îndelungată, o sensibilitate aleasă, o cultură bogată, spontaneitate în mişcări, putere de exteriorizare ş.a.m.d.

A interpreta nu înseamnă a executa pur şi simplu ceea ce este scris pe hîrtie. Pentru a interpreta cu adevărat o operă de artă trebuie să cauţi a pătrunde în adîncul ei, a o înţelege tu mai întîi, a o trece prin filtrul sufletului tău şi îmbrăcînd-o în propria sensibilitate să-i dai viaţă ca şi cum ar fi însăşi opera ta. Trebuie aşadar să te identifici cu ea, păstrînd, bineînţeles, linia trasată de primul ei creator şi ţinînd seama de epoca în care a fost scrisă opera de artă şi de stilul ei. Nu vom putea interpreta la fel o lucrare de Orlando Lasso, sau una de Şostacovici, o piesă populară sau una clasică.

Deosebirea dintre stiluri şi epoci va trebui să se simtă în interpretarea noastră, cu atît mai mult cu cît şi în interpretare există o tradiţie, ceea ce nu-l împiedică de loc pe dirijor să-şi pună în valoare propria-i personalitate.

Desigur este greu de a arăta prin cuvinte cum se interpretează o lucrare muzicală şi mai ales a se face o demarcaţie între punctul unde se termină personalitatea compozitorului şi începe

cea a interpretului. Există totuşi unele criterii pe baza cărora putem trasa o aşa zisă linie de interpretare.

Dirijorul va trebui să facă mai întîi o amănunţită analiză a lucrării, constînd din :

1. — stabilirea tonalităţii de început şi de sfîrşit a piesei,

2. — cercetarea formei în care este scrisă lucrarea,

3. — precizarea mişcării de început conformă cu indicaţiile date de compozitori, precum şi schimbările de mişcare ce ar putea interveni în cursul lucrării,

4. — citirea şi aprofundarea textului şi stabilirea concordanţei dintre text şi muzică,

5. — citirea discursului muzical, a melodiei, şi urmărirea lui în cazul cînd melodia trece de la o voce la alta.

6. — cercetarea armoniilor, studierea fiecărui acord în parte, a modulaţiilor ce se produc, a momentelor polifonice, în cazul cînd ele există,

7. — stabilirea măsurii şi a schimbărilor de măsuri dacă le întîlnim,

8. — cercetarea nuanţelor coroanelor, accentelor, staccatelor şi a oricăror alte semne,

9. — frazarea discursului muzical şi stabilirea respiraţiilor obligatorii şi a cezurilor,

10. — cercetarea problemelor de ritmică aflate în piesă,

11. — studierea problemelor de intonaţie,

12. — studierea problemelor de dicţiune,

13. — stabilirea planurilor sonore,

14. —căutarea momentelor expresive şi, însfîrşit,

15. — stabilirea gesticei corespunzătoare.

Le ce servesc toate aceste lucruri ? Să le analizăm pe fiecare şi să căutăm a răspunde.

1. — Este de la sine înţeles că dirijorul nu-şi va putea face o privire de ansamblu asupra unei piese corale dacă nu se va fixa mai întîi asupra tonalităţii indicate de compozitor. Tonalitatea şi armoniile alcătuiesc fundamentul tonal şi armonic al lucrării. Fără aceasta am sta ca o barcă pe valuri ; ne-ar lipsi stabilitatea. Ar fi de dorit ca dirijorul să poată auzi înlăuntrul său tonalitatea şi schimbările de armonii, adică să asculte cu auzul interior. Cînd însă acest lucru nu este posibil, se poate folosi de un instrument (pian, acordeon, vioară, flaut, clarinet, etc.) pentru a-şi suna acordul tonalităţii respective, armoniile, modulaţiile, melodia şi însfîrşit, tot ceea ce constituie mişcare de sunet în piesa propusă. Fără această ascultare prealabilă, am risca să ne pierdem în mulţimea de sunete şi acorduri, iar înţelegerea lucrării şi deci interpretarea ei nu ar fi cu putinţă. In afară de aceasta, dirijorului nu-i este îngăduit a se prezenta, nici măcar la prima repetiţie, cu o piesă nouă nestudiată, neadîncită, insuficient analizată şi asupra căreia să nu-şi fi făcut o concepţie interpretativă. Desigur nu este aici vorba de o concepţie definitivă de interpretare, căci aceasta evoluează odată cu maturizarea gîndirii noastre, cu practica, cu cunoaşterea tot mai adîncă a partiturii, dar în orice caz, analiza şi cunoaşterea piesei sînt neapărat necesare.

In legătură cu tonalitatea am mai avea de adăugat ceva : sînt unii dirijori care obişnuiesc să schimbe tonalitatea indicată de compozitori, să „dea tonul" mai sus sau mai jos. In principiu lucrul acesta este neîngăduit mai ales cînd este vorba de lucrarea unui compozitor mare, care şi-a ales tonalitatea cu un anumit scop, având o anumită justificare. Totuşi unele abateri dela acest principiu pot fi tolerate atunci cînd o piesă este scrisă prea sus sau prea jos, faţă de posibilităţile corului, sau cînd un dirijor încercat consideră că prin schimbarea tonalităţii piesa ar avea de cîştigat.

2. — Cercetarea formei este o preocupare la fel de importantă. Este necesar să cunoaştem forma piesei pe care o cîntăm, cu atît mai mult cu cît părţile din care este compusă o lucrare muzicală, sînt de obicei contrastante între ele, iar interpretarea lor trebuie să fie diferită. Dirijorul care va desconsidera acest principiu, va realiza o piesă într-o formă imprecisă, iar interpretarea ei va fi banală şi uniformă.

3. — Precizarea mişcărilor este absolut necesară. Dirijorul va trebui să simtă dintru început mişcarea adevărată, întrucît de ea depinde în mare parte înţelegerea piesei muzicale. Dacă o piesă a cărei mişcare trebuie să fie repede, va fi cîntată rar — şi invers, se va schimba complet înţelesul ei, iar rezultatul obţinut va fi nul. Dirijorul este obligat să respecte indicaţiile compozitorului şi numai atunci cînd ele nu sînt destul de precise, el este liber să adopte mişcarea pe care o crede cea mai potrivită, respectînd totuşi tradiţia, dacă aceasta există şi dacă este valabilă.

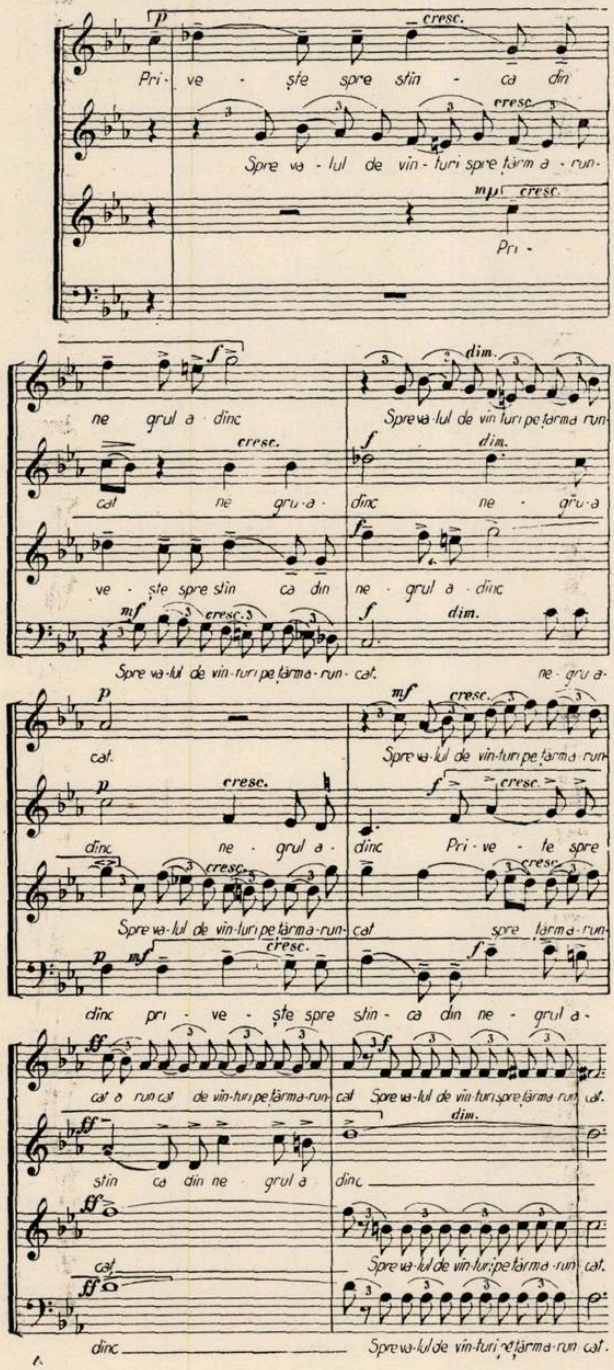
4. — Dirijorul va trebui să cunoască foarte bine textul piesei pentru a scoate din el complexul de idei şi sentimente şi a face legătura dintre text şi muzică, pentru a pricepe intenţiile compozitorului.

Înţelegerea şi deci interpretarea piesei depinde foarte mult de acest lucru. Aici ar fi de făcut următoarea precizare : dacă între text şi muzică este o perfectă concordanţă vom executa piesa aşa cum este scrisă, căutînd a pune în valoare atît textul cît şi muzica.

Dacă textul şi muzica sînt inegale ca valoare, ne vom preocupa să suplinim lipsurile, reliefînd elementul cel mai valoros.

5. — Citirea şi învăţarea melodiei este de o importanţă cu totul deosebită. Spre deosebire de muzica burgheză decadentă, lipsită de un fundament tonal şi de o linie melodică precisă şi posibilă de înţeles, muzica noastră merge pe linia trasată de rezoluţia C.C. al P.C.U.S. — 1948, cultivînd în chip deosebit melodia. Şi dacă

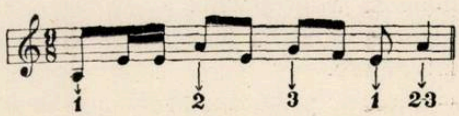
este adevărat că melodia este cea dintîi care se adresează ascultătorilor, că ea stabileşte imediata legătură dintre interpret şi ascultător şi că datorită ei înţelegerea piesei muzicale se face mai uşor, datoria dirijorului este de a cunoaşte bine linia melodică, de a o aprofunda şi înţelege şi, însfîrşit, de a o pune în valoare cu toate posibilităţile sale artistice, urmînd-o oriunde s-ar găsi, descoperind-o la orice voce, întreagă sau fragmentată, pentru a o face să plutească mereu pe deasupra celorlalte voci. Iată un fragment din lucrarea corală „Cetatea-n ruine, e cuibul de şoim" de Taneev, în care melodia principală alternează de la o voce la alta.



A ascunde melodia, a nu şti să o reliefezi, a o pierede din ochi sau nu şti să o descoperi înseamnă a lipsi piesa de conţinut, iar pe tine însuţi, ca şi pe ascultători, de emoţia artistică. Cultul melodiei este la fel de valabil pentru compozitor ca şi pentru interpret.

6. — Melodia este aproape întotdeauna îmbrăcată într-o haină armonică, pe care sîntem datori de asemenea a o studia şi cunoaşte. Schimbările ce se produc în armonii, răsturnările de acorduri, înlănţuirile lor, modulaţiile, marchează anumite momente ale lucrării şi ele trebuiesc subliniate, puse în valoare, fără însă a întuneca linia melodică. Echilibrul ce trebuie stabilit aici stă cu totul în mîna dirijorului şi el depinde de cultura muzicală a acestuia, de simţul artistic şi de bunul lui gust.

7. — Măsura iniţială, dar mai ales schimbările de măsuri sînt adesea excepţional de grele şi nu va fi de loc în avantajul dirijorului să se prezinte în faţa ansamblului său bîjbîind măsurile şi încurcîndu-se ca un şcolar. Lucrările trebuiesc bine studiate şi puse din timp la punct. De pildă, în următorul fragment din „Cîntec de toamnă" de Karastoianov, măsura se va bate ca o măsură de 3/4 plus una de 3/8:



8. — Traducerea în fapt a semnelor de expresie şi dozarea lor este un lucru destul de greu şi nu trebuie făcut la întîmplare, ci întotdeauna în raport cu ceea ce exprimă textul şi linia melodică. Iată de ce studiul lor trebuie aprofundat iar aplicarea lor făcută cu multă gîndire şi sensibilitate.

9. — Frazarea este una din cele mai grele preocupări. A fraza înseamnă a da înţeles discursului muzical, a-l despărţi în fraze mai mari sau mai mici, printr-o punctuaţie asemănătoare aceleia din textul literar. Punctele şi virgulele din text sînt aici înlocuite prin respiraţii şi cezuri. Uneori acestea sînt indicate de compozitor, dar nici atunci frazarea nu este o treabă uşoară. Cu atît mai greu este însă cînd grija cade în întregime asupra dirijorului, care nu o va putea rezolva niciodată în bune condiţiuni dacă nu va face permanente exerciţii. Odată făcut lucrul aceasta (care este, pînă la un punct, mecanic), mai rămîne de pus în aplicare conducerea artistică a frazei muzicale care este greu de exprimat în cuvinte, ea depinzînd de sensibilitatea interpretului şi de felul cum ştie să trateze punctele culminante ale frazelor în raport cu punctul culminant al piesei, cum ştie să înlănţuiască frazele între ele, cum ştie să facă sfîrşiturile de frază, anacruzele, etc. Pentru a înţelege mai bine lucrurile acestea, recomandarea cea mai călduroasă este ca di-

rijorul să asculte cît mai multă muzică executată de marii interpreți.

10 și *11.* — Rezolvarea problemelor de ritmică și de intonație privește mai întîi pe dirijori — de altfel ca și toate celelalte probleme — astfel încît ei înșiși vor trebui să știe să și le rezolve, ca apoi să le poată cere corului. O ritmică imprecisă, defectuoasă, este asemenea unui organism bolnav, asemenea unui om ce merge clătinîndu-se pe picioare; iar o intonație incorectă este atît de supărătoare încît ea întunecă toate celelalte calități ale corului și dirijorului.

12. — In ce privește dicțiunea, este de prisos să insistăm asupra importanței ei, deoarece este știut că textul cuprinde un conținut de idei care nu poate fi pus în valoare decît printr-o bună dicțiune.

Problemele de dicțiune sînt destul de complicate și de grele; pentru rezolvarea lor se cere timp și experiență. Voi aminti doar cîteva principii:

— pronunțarea corectă a consoanelor, mai ales la începutul și sfîrșitul cuvintelor;

— rotunjirea vocalelor, astfel ca ele să nu fie cîntate prea deschis;

— pronunțarea cu oarecare tărie a consoanelor duble și a grupurilor de consoane;

— consoana finală a unei silabe se leagă de silaba următoare.

13. — Fiecare piesă muzicală are două sau mai multe planuri sonore. Evident că pe primul plan stă melodia, după cum am mai arătat. Dirijorul va trebui să studize bine lucrurile din acest punct de vedere iar în practică să păstreze un firesc echilibru între voci.

14. — Despre momentele expresive am vorbit mai sus, astfel că nu voi mai insista.

15. — Gestica este lucrul cel mai de preț în activitatea dirijorală. Mișcarea brațelor trebuie să fie expresivă și conformă cu conținutul piesei. Ea nu trebuie să fie întîmplătoare, ci gîndită în prealabil și aplicată just.

Desigur, problemele interpretării nu se epuizează prin aceste cîteva principii călăuzitoare pe care le-am înfățișat aci. Arta interpretativă este înainte de toate în funcție de stăruința în însușirea artei dirijorale, de preocuparea de a te identifica cu conținutul pieselor, de aptitudinile interioare și de posibilitățile de exteriorizare a intențiilor dirijorale. Este greu de arătat prin cuvinte acest lucru. Dirijorul trebuie să asculte multă muzică, să învețe de la marii interpeți și chiar să se privească singuri, căutînd să înțeleagă și să-și însușească gestica și intențiile dirijorale ale marilor dirijori. Participarea la repetițiile marilor formații corale, ascultarea emisiunilor de radio privind muzica corală și instrumentală, precum și studierea permanentă a partiturilor, iată cele mai bune recomandări pe care le pot face tinerilor noștri dirijori.

Indrumări tehnice muzicale privind formaţiile orchestrale populare de amatori şi profesionişti din R. P. R.

de C. GH. PRICHICI

Nevoia organizării şi îndrumării tehnice muzicale a formaţiilor orchestrale populare de amatori şi profesionişti, se simte tot mai mult. Din experienţa de pînă acum, din cunoaşterea apropiată a vieţii culturale a oraşelor şi satelor, concentrată în activitatea Echipelor artistice de amatori a sindicatelor şi Căminelor culturale, etc. se poate spune că pentru a se ajunge la rezultate mai bune, mai valoroase, se impune neîntîrziat o îndrumare tehnică şi organizatorică a acestor formaţii.

Activitatea formaţiilor muzicale instrumentale, atît în trecut cît şi în prezent, se bazează pe un spirit de improvizaţie, specific tarafurilor mici.

De cele mai multe ori cîţiva instrumentişti amatori sau profesionişti, adunaţi la un loc, alcătuiesc un taraf, neţinînd seama de instrumentele şi instrumentiştii pe care-i au, de proporţia numerică a instrumentelor şi de rolul lor în cadrul formaţiei respective. Astfel alcătuite, se înţelege de la sine cam ce fel de rezultate pot să dea.

In dorinţa vie de a ajuta aceste formaţii, pentru a intra pe un făgaş de viaţă artistică cu rezultate cît mai valoroase, capabile de a asigura un progres calitativ, vom da o serie de sugestii pe care le socotim folositoare tuturor formaţiilor instrumentale, mari şi mici. Pentru aceasta, ne vom strădui ca ţinînd seama de specificul local şi regional, de instrumentele muzicale care au o circulaţie pe o arie cît mai întinsă şi o folosire mai frecventă, să stabilim compoziţia formaţiilor instrumentale, căutînd ca atît din punct de vedere al instrumentelor folosite cît şi din cel al proporţiei lor în cadrul acestor formaţii, să se ajungă astfel la un tip de orchestră populară caracteristic regiunilor din ţară.

Pe baza realităţilor oferite de teren, vom stabili trei feluri de formaţii instrumentale: mici, medii şi mari. In grupa formaţiilor mici, intră toate tarafurile alcătuite din patru — zece instrumentişti; în grupa formaţiilor medii intră orchestrele populare alcătuite dintr-un număr de aproximativ 15—20 instrumentişti; în grupa formaţiilor mari, intră orchestre populare alcătuite dintr-un număr de aproximativ 25—40 instrumentişti.

In cele ce urmează vom cerceta posibilitatea alcătuirii acestor formaţii în diverse regiuni ale ţării pe baza situaţiei existente pe teren.

In Moldova, la alcătuirea formaţiilor mici, vom ţine seama de vechile tarafuri moldoveneşti, în care vioara şi cobza erau nelipsite, formînd baza la care s-au adăugat un nai, un flueraş de metal şi mai tîrziu un ţambal mic.

In Moldova de nord, aşa cum se întîlneşte la unele tarafuri mai bune, ca cel al lui Petre Acaprei, din comuna Dorna Cîndrenilor (raionul Vatra Dornei), sau al lui Sidor Andronicescu din comuna Fundul Moldovei (raionul Cîmpulung), se impune alcătuirea lor din: o vioară primă, o vioară secundă, o cobză, un ţambal mic, un flueraş de metal şi baterie. Pentru restul Moldovei, pornind dela Suceava şi Botoşani în jos, întîlnim: o vioară primă, o vioară secundă, o cobză, un ţambal mic, un nai şi baterie.

In felul acesta, spre nordul Moldovei se impune ca instrument de suflat, flueraşul de metal, pe lîngă celelalte instrumente de coarde, iar spre sud, naiul, aşa cum se întîlneşte prin părţile Romanului sau în regiunea Bacău (la Moineşti).

La aceste tarafuri, atît în nordul cît şi spre sudul Moldovei, se mai adaugă cîteodată un clarinet în si bemol, menit să îmbogăţească prin timbrul său specific, sonoritatea tarafului. Desigur că în Moldova, se găsesc după cum s-a arătat mai înainte şi formaţii hibride, alcătuite dintr-un acordeon, un saxofon în mi bemol, o vioară şi baterie (satul Munteni raionul Roman, satul Oniceni, raionul Fălticeni, şi în alte părţi). Socotim totuşi aceste formaţii instrumentale care sînt mai frecvente la oraşe, ca nefiind satisfăcătoare din punct de vedere al componenţei, fapt care duce şi la slabe rezultate artistice. Ţinînd seama de specificul moldovenesc, formaţia de taraf cea mai autentică poate fi, aşa cum s-a arătat mai sus, atît pentru nordul Moldovei cît şi pentru rest, următoarea: **1 vioară I, 1 vioară II, 1 cobză, 1 ţambal mic, 1 flueraş de metal, 1 nai, şi 1 baterie.**

Aceasta nu înseamnă că dacă nu se poate organiza un taraf care să cuprindă toate instrumentele de mai sus, ceea ce ar fi foarte

bine, să se renunțe complet la organizarea lui.

In satele care au o puternică populație de lăutari (și sînt destule în Moldova) precum și în multe reședințe raionale, se pot organiza cu multă ușurință formații orchestrale medii.

In cadrul concursurilor Căminelor culturale din anul 1951, s-au remarcat două formații: aceea dela Zmeu (raionul Tg. Frumos) care a primit premiul II pe țară, și cea dela Gulia-Dolhasca (raionul Fălticeni). Orchestrele populare de la Bacău, Piatra Neamț, Tîrgul Neamț, ș.a. au o activitate susținută în cadrul manifestărilor culturale raionale. Ele au avut și au încă în organizarea lor unele slăbiciuni, — aceasta datorită mai mult lipsei de înțelegere și îndrumare decît lipsei de instrumentiști. Pentru acestea, socotim indicată formația de orchestră populară de tip mediu. Pentru a se respecta autenticitatea formațiilor, se recomandă a se recurge la instrumentele care sînt larg folosite în întreaga Moldovă. Acestea ar avea în alcătuirea lor următoarele instrumente: **3—4 viori I, 2—3 viori obligate, 2—3 viori II, 2—3 cobze, 1—2 țambale mari, 1 contrabas, 1 fluieraș de metal, 1 flaut, 1 nai, 1 clarinet (si bemol), 1 acordeon, 1 baterie.**

Această formație de orchestră populară reprezintă un stadiu de dezvoltare a formei de taraf care aduce atît din punct de vedere cantitativ, cît și calitativ, o sonoritate mai omogenă și mai bogată.

In viața artistică a Cluburilor sindicale sau a Căminelor culturale sătești, o astfel de formație avînd posibilități deosebite de manifestare, pregătește trecerea către formația mare de **orchestră populară** specifică uneia sau mai multor regiuni, și care se compune dintr-un număr aproximativ de 25—40 instrumentiști, folosind instrumentele și proporția lor numerică astfel: **6 viori I, 4 viori obligate, 3 viori secunde, 2 viole, 3—4 cobze, 2 violoncele, 2 contrabași, 2—3 țambale mari, 2 acordeoane, 1—2 fluieraș (și flaut), 1—2 naiuri, 2 clarineți (în si bemol), 2 trompete, 1 trombon, 1 baterie.**

In felul acesta, grupul instrumentelor de suflat se îmbogățește prin folosirea pe lîngă clarineți, a trompetelor și trombonului, care au o largă întrebuințare în fanfarele populare moldovenești.

Folosirea acordeonului se impune și ea datorită răspîndirii mari în mase a acestui instrument, care și-a însușit în tehnică și interpretare caracteristicile populare. Se va căuta ca atunci cînd avem mai multe acordeoane să aibă același acordaj.

Vom căuta ca, potrivit caracteristicilor principale pe care le oferă terenul în ceea ce privește folosirea instrumentelor și circulația lor, să stabilim organizarea formațiilor instrumentale mici, medii și mari.

In Ardeal, deosebim și aici două zone puternice cu două caracteristici. In Ardealul de nord, se impune ca formație mică taraful format din: **1 vioară (cetera), 1 coantră (vioară secundă sau violă) și 1 broancă (un contrabas de dimensiuni mai mici).**

In Ardealul de sud, **avem 1 vioară, 1 coantră, 1 țambal mic, 1 contrabas, 1 clarinet (si bemol) și 1 torogoată.** Frecvența clarinetului în si bemol este mult mai mare, găsindu-se în tot Ardealul, dar folosit în mod special mai mult în sud. De asemeni se observă circulația intensă a țambalului mic și mare. In Ardealul de sud, în curbura Carpaților (regiunea Stalin), s-a mai întîlnit cu o rară frecvență și cobza, care pare că în trecut a avut și aici o folosire mai intensă. Prezența ei nu este cunoscută în alte părți ale Ardealului. Fluerul are o frecvență și circulație generală pe întreg cuprinsul Ardealului.

Un fenomen semnificativ și deosebit ni-l oferă formațiile de fluieraș de la Jina și Poiana Sibiului, care sînt într-o fază promițătoare de tranziție de la un instrument solo la un ansamblu. Problemele tehnice de execuție precum și cele de interpretare formează deocamdată o preocupare atentă, în urma căreia se va ajunge fără îndoială la rezultatele dorite. Acordeonul a început și el a se impune în Ardeal. De altfel, răspîndirea lui se face pe întregul cuprins al țării. Totuși pentru Ardeal nu socotim că el poate fi considerat ca instrumentul care să-și fi însușit caracteristicile tehnice de execuție și interpretare a cîntecului popular, care să-l facă absolut necesar în componența tarafurilor mici.

Avînd în vedere perspectivele de dezvoltare ale formațiilor mici și ținînd seama de elementele necesare dezvoltării lor, socotim că forma de taraf mic, cea mai indicată pentru întreg Ardealul, este următoarea: **1—2 viori, I, 1—2 viori II, 1 violă (coantră), 1 broancă (contrabas), 1 țambal (mare sau mic), 1 clarinet (si bemol), 1 fluer.**

Această formație poate fi asigurată mai ușor atît în satele cu o populație lăutărească cît și în toate orașele ardelene.

In centrele lăutărești mai puternice, se poate trece la alcătuirea formației de orchestră populară de tip mediu. La acestea, ținînd seama de posibilitățile ce există, atît în ceea ce privește felul instrumentelor cît și numărul lor, putem avea următoarea formație: **3—5 viori I, 2—3 viori II, 1—2 viole (coantre), 1 violoncel, 1 contrabas, 1—2 țambal mare, 1 clarinet (si bemol), 1 torogoată, 1 fluer, 1 acordeon, 1 baterie.**

In felul acesta, formația orchestrală capătă un dozaj mai echilibrat, mai colorat din punct de vedere timbral, prin folosirea instrumentelor de suflat. Acordeonul va trebui să-și însușească în mod fidel specificul acompaniamen-

tului folosit la țambal, care în Ardeal diferă de cel din Moldova. Muntenia și Oltenia, nemai fiind bazat pe țiituri, ci și pe alte forme de acompaniament mai potrivite cîntecului ardelean. Ca formație mare care poate fi organizată în centrele cu o puternică populație lăutărească sau în orașele centre regionale, unde posibilitățile sînt mai mari, vom putea avea : **4—6 viori I, 3—4 viori II, 2—3 viole (coantre), 2 violoncele, 2 contrabași, 2 țambaluri mari, 1—2 clarineți (si bemol), 1 torogoată, 1—2 fluere, 2 acordeoane, 1 baterie.**

In Banat, taraful mic cel mai frecvent întîlnit este format din : **1 vioară, 1 coantră, (vioară sau violă), 1 violoncel, 1 contrabas, 1 țambal și 1 torogoată.** De la un timp a început a avea o circulație vie, pe lîngă acordeon, și saxofonul, care pare că tinde a lua locul torogoatei. Acest lucru este semnalat și prin unele părți ale Moldovei, unde înlocuiește clarinetul (Munteni-raionul Roman). Ca instrument de suflat cu posibilități foarte bune, putîndu-și găsi locul în organizarea formațiilor instrumentale de amatori și profesioniști, este trompeta, ce are o largă întrebuințare în fanfarele sătești, atît de numeroase în Banat.

Dintre instrumentele de suflat, torogoata se impune ca instrumentul cel mai caracteristic Banatului.

De aceea, în această regiune, deosebirea de organizare a formațiilor instrumentale față de Ardeal nu diferă decît printr-o mai puternică folosire a torogoatei, fie că înlocuiește clarinetul, fie că este folosită alături de clarinet. O formație mică poate fi alcătuită din : **1—2 viori I, 1—2 viori II, 1 violă (braci), 1 violoncel, 1 contrabas, 1 țambal, 1 torogoată.**

Ca formație medie vom avea pe cea ardelenească, folosind două torogoate adăugîndu-se și o trompetă de preferință în do, (sau mi bemol) care are o sonoritate mai apropiată.

La formația mare nu vor fi deosebiri față de Ardeal decît prin folosirea a 2 torogoate și 1—2 trompete.

In Oltenia și Muntenia găsim o mai mare omogenitate atît în ceea ce privește circulația și folosirea instrumentelor cît și în privința repertoriului, avînd la bază fie specificul oltenesc (Gorj), fie cel muntenesc (Muscel), la care se adaugă cel al cîmpiei dunărene.

Pe temeiul acestor caracteristici asemănătoare, vom determina pentru amîndouă, aceleași tipuri de formații, știut fiind că pe lîngă vioară, cobză și țambal, ca instrumente de suflat se impun clarinetul (si bemol), mai mult în cîmpia dunăreană, iar fluerul, pe întreaga arie de răspîndire a Olteniei și Munteniei. Naiul îl întîlnim mai frecvent în Muntenia, pe linia cîmpiei dunărene și în jurul Bucureștiului.

Astfel putem determina la o formație de taraf mic, următoarele instrumente : **1 vioară I, 1 vioară II, 1 cobză, 1 contrabas, 1 țambal mic, 1 clarinet (în si bemol), 1 nai, 1 fluer, 1 baterie.**

In organizarea unei orchestre populare de tip mediu vor intra, pe lîngă instrumentele specificate la forma de taraf, acordeonul, violoncelul și viola ca instrumente care se impun, datorită folosirii lor pe linie largă, corespunzînd și ideii de dezvoltare, după cum urmează : **3—4 viori I, 2—3 viori II, 1—2 cobze, 1—2 viole, 1 violoncel, 1 contrabas, 1 fluer, 1 clarinet (si bemol), 1 nai, 1 acordeon, 1 țambal mare, 1 baterie.**

In ceea ce privește alcătuirea formației de orchestră populară mare, vom avea : **4—6 viori I, 3—4 viori II, 2—3 viole, 2—3 cobze, 2 violonceli, 2 contrabași, 1 fluer, 1—2 clarineți (si bemol), 1—2 naiuri, 2 acordeoane, 2 țambaluri mari, 1 baterie.**

Dacă pentru celelalte regiuni a fost mai ușor a stabili formațiile cele mai caracteristice, bazate pe realitatea oferită de teren, în Dobrogea acest lucru este mai greu, datorită faptului că pe o arie redusă găsim populații cu caracteristici cu totul diferite. Astfel pentru bulgari se impun formațiile orchestrale formate din instrumente specifice bulgărești. Pentru turci și tătari întîlnim ca instrumente caracteristice zurnaua (un fel de oboi primitiv) și daireaua, instrument de percuție. La lipovenii din Deltă, întîlnim mai des mandolina, armonica și acordeonul. Pe lîngă tibulci, cavaluri bulgărești, mandoline, ghitare, fluere, zurnale, și dairea se adaugă clarinetul și țambalul mic. Acest amalgam de instrumente muzicale cu specificuri deosebite nu ne permite a stabili o formație caracteristică dobrogeană. Rămîne ca să se alcătuiască formații bazate pe caracteristicile fiecărei minorități naționale în parte.

In general se observă pe întreg cuprinsul țării că unele instrumente încep să aibă o întrebuințare din ce în ce mai rară în timp ce altele intră într-o fază de mare circulație. Astfel, dintre instrumentele cu specific romînesc bine caracterizat, fluerul mare sau mic, de diferite feluri, cu găuri sau fără, cu dop sau fără, dublu sau simplu, are o circulație generală fiind folosit pretutindeni. Așa cum am semnalat mai înainte, prin părțile Sibiului (Poiana Sibiului și Jina) sau prin părțile de nord ale Moldovei (Capul Satului raion Cîmpulung), au apărut ansambluri de astfel de instrumente care cu o sîrguință deosebită caută a pune în valoare în condiții cît mai bune, frumusețea cîntecului popular. Pe de altă parte acordeonul, instrument care era folosit mai mult la oraș pătrunde tot mai mult la sate, însușindu-și în tehnica de execuție o serie de caracteristici privind acompaniamentul ritmic și armonic cît și melodia cîntecului popular.

Atît timp cît instrumentul prin pătrunderea sa în mase se perfectează şi se adaptează la o bună execuţie a cîntecului popular, nu putem avea nimic împotriva folosirii lui în cadrul formaţiilor instrumentale de amatori şi profesionişti.

Datoria noastră este aceea de a găsi calea cea mai justă pentru a păstra în ansamblurile populare, unele instrumente, care în prezent au o frecvenţă şi o întrebuinţare din ce în ce mai rară. Astfel cobza şi naiul, întrebuinţate în mod normal în Moldova, Muntenia şi Oltenia, au o frecvenţă tot mai slabă. Desigur că ţambalul şi acordeonul, instrumente mai puternice, au determinat o frecvenţă mai rară a cobzei care are o sonoritate mai slabă. La aceasta s-a mai adăugat şi faptul că au început să se construiască tot mai puţine cobze. In ceea ce priveşte naiul, s-a petrecut acelaşi fenomen. Clarinetul şi flautul au determinat rărirea frecvenţei naiului. Construcţia sa destul de dificilă în ceea ce priveşte acordajul a fost şi ea una dintre cauzele determinante.

Dar ceea ce a contribuit cel mai mult la frecvenţa tot mai slabă a acestor instrumente populare romîneşti, a fost atitudinea cosmopolită a regimurilor burghezo-moşiereşti care au stăpînit ţara noastră în trecut, care n-au acordat nici o atenţie valorificării şi dezvoltării acestor instrumente. Astăzi, în condiţiile regimului democrat-popular, ele sînt valorificate din ce în ce mai mult şi folosite în cadrul formaţiunilor instrumentale de amatori şi profesionişti.

In cadrul formaţiilor mai sus amintite se pot face unele variaţii în ceea ce priveşte numărul instrumentelor. Aceste variaţii e bine să se raporteze la grupul instrumentelor de coarde şi nu la cobze şi ţambale, care prin specificul lor cît şi prin rolul de bază în acompaniament, vor fi păstrate fără nici o modificare în minus deoarece ar schimba şi diminua echilibrul şi sonoritatea generală a orchestrei.

La formaţiile medii şi mari se pune problema dirijorului care trebuie să fie un element cu o serioasă pregătire artistică, capabil să asigure rezultatele valoroase ce se aşteaptă de la aceste formaţii.

La toate tipurile de formaţii (mici, medii, mari), socotim absolut necesar să fie folosiţi soliştii vocali şi instrumentali.

Aceştia pot fi aleşi fie dintre instrumentiştii formaţiei, care au deosebite calităţi tehnice şi realizează o bună interpretare, fie dintre elementele talentate din afara formaţiei.

Prezenţa soliştilor aduce o îmbogăţire a repertoriului formaţiilor. Acest lucru face să se înlăture lipsa semnalată la aproape toate formaţiile mari şi mici în toate regiunile ţării, unde baza repertoriului o formează mai mult melodiile de dansuri populare.

★

După ce am vorbit pe scurt despre organizarea diferitelor tipuri de formaţii instrumentale populare, este necesar să arătăm acum şi repertoriul pe care aceste formaţii trebuie să-l execute, acesta fiind de fapt baza activităţii formaţiilor respective.

Concomitent cu organizarea unei formaţii instrumentale populare, se pune şi problema unui repertoriu potrivit pentru a cărui alcătuire, trebuie să ţinem seama de realitatea vie a cîntecului popular romînesc ce va fi valorificat la maximum, sub toate formele lui de prezentare : cîntec de dragoste, cîntec de muncă, baladă, doină, joc ş.a., oricare ar fi tipul orchestrei : mică, medie sau mare.

Inafară de cîntece romîneşti este bine ca programele de concert ale formaţiunilor populare să cuprindă şi cîntece de masă, cu temă contemporană, legate de realitatea vieţii noastre noi, cîntece care sînt scrise adesea folosind intonaţiile populare, cîntece ale minorităţilor naţionale precum şi cîntece sovietice, din ţările de democraţie populară şi cîntece progresiste din toată lumea.

După aceste recomandări în ceea ce priveşte felul în care ar trebui să fie alcătuit repertoriul, trebuie să vedem şi modul în care el poate fi realizat, ţinînd seama de posibilităţile tehnice şi de interpretare ale formaţiei instrumentale respective.

Pentru formaţiile mici de taraf, alcătuirea repertoriului pare a fi mai uşor de realizat folosind cîntecul popular sub toate aspectele lui de prezentare (ne referim în mod special la cîntecul local şi regional).

Nu tot acelaşi lucru se va întîmpla atunci cînd ne gîndim la formaţiile medii şi mari de orchestră populară. Aici, pe lîngă instrumentele care intră în compoziţia formaţiei, vom ţine seama şi de nivelul mai ridicat al instrumentiştilor, atît în ceea ce priveşte problemele tehnice cît şi cele legate de interpretarea cîntecului popular.

Astfel, în special la orchestrele populare medii sau mari, se impune ca instrumentiştii să-şi ridice în mod serios atît nivelul tehnic cît şi cel de interpretare. Acest lucru nu este posibil însă fără o serioasă muncă de alfabetizare muzicală făcută cu întreaga formaţie, pentruca toţi instrumentiştii să-şi însuşească cunoştinţele teoretice elementare ale muzicii, strîns legate de practică precum şi de problemele tehnice şi de interpretare pe care le pune fiecare instrument în parte. Dacă alfabetizarea muzicală este făcută cu mult tact pedagogic, cititul notelor — o problemă dificilă doar la început —

este însușit cu mult interes de către toți instrumentiștii, care-i văd în mod limpede folosele deosebite.

Lucrul acesta s-a constatat îndeajuns atunci cînd s-a făcut prima alfabetizare muzicală a instrumentiștilor din orchestra populară „Barbu Lăutaru". Trecerea de la execuția tradițională, pe bază orală, la execuția pe baza notelor scrise, duce spre un permanent progres al formației, care în felul acesta va putea introduce treptat dar sigur, pe măsura creșterii nivelului de cunoaștere a notației scrise, noi piese în repertoriu, aranjate în mod special pentru formația respectivă.

Astfel, problema alcătuirii repertoriului va căpăta o rezolvare mult mai justă, ea făcîndu-se după mai multe procedee. La început, vom porni la culegerea și învățarea cîntecelor ce se află în formație, știut fiind că fiecare instrumentist cunoaște un număr mai mare sau mai mic de cîntece. Vom alege dintre ele pe acelea care au o valoare artistică mai mare și sînt caracteristice locului sau regiunii în care se află formația orchestrală. La cîntecele cu text, se va urmări ca ele să fie corespunzătoare din punct de vedere al conținutului. In al doilea rînd, se va proceda la culegerea și învățarea altor cîntece, de la formațiunile instrumentale mai apropiate și mai cunoscute prin părțile locului, ținînd seama de aceleași considerente (valoarea artistică și caracteristica regională), despre care am vorbit mai sus.

In ambele cazuri se vor alege atît cîntece instrumentale cît și vocale, ținînd seama în mod permanent de criteriul valorii cîntecului, atît în ceea ce privește conținutul său de idei cît și al valorii artistice. Odată cu aceasta trebuie urmărit și criteriul variației în repertoriu alegîndu-se cîntece de diferite genuri (doine, balade, jocuri, etc.)

Culegerea sau însușirea cîntecelor înregistrate pe discuri sau ascultate în cadrul emisiunilor de Radio, se va face și ea cu mult discernămînt, însușindu-se doar ceea ce se potrivește mai bine formației instrumentale și ținîndu-se seama totodată ca învățarea cîntecelor din alte regiuni, să se facă pe cît posibil cît mai corect, fără a diforma sau diminua cu nimic din specificul sau valoarea cîntecului cules.

Atît la cîntecele culese pe cale orală, cît și la cele culese pe cale scrisă, se va căuta să se rezolve în mod just problema acompaniamentului. Accentuăm asupra acestui lucru, datorită faptului că s-au observat în general, o serie de greșeli serioase la unele formații mici și mari, fie în emisiunile de radio, fie în concertele publice. Nu rare ori s-au putut auzi unele orchestre populare interpretînd un cîntec bănățean, ardelenesc sau moldovenesc, acompaniat pe o „țiitură" oltenească. Specificul acompaniamentului oltenesc (tip Gorj) al celui muntean (tip Muscel) sau al celui practicat în cartierele dela marginea Capitalei, a fost promovat în mod cu totul nejust, creîndu-se o situație falsă, care rupe cîntecul de specificul regiunii respective.

Ținînd seama de cele expuse mai sus, fără prea mari sacrificii și fără prea multe greutăți, reușim să ne alcătuim un repertoriu potrivit atît formațiilor mici, medii, cît și celor mari.

Dacă ne gîndim că formațiile mari, după alfabetizarea lor muzicală, pot folosi material muzical scris, atunci atît culegerile Institutului de Folclor, cît și diversele publicații cuprinzînd cîntece ale compozitorilor noștri, sau ale celor sovietici vor putea fi folosite pentru îmbogățirea repertoriului, ținîndu-se seama de tipul formației, de posibilitățile tehnice de execuție, etc. Pe măsura creșterii numărului de formații de diferite tipuri, a puterii lor de execuție, într-un viitor apropiat publicațiile muzicale vor trebui să asigure tipărirea repertoriului general, necesar tuturor formațiilor instrumentale populare, de amatori și profesioniști.

Este necesar să ne referim și la problema alcătuirii programelor de concert ale tuturor formațiilor mai sus amintite.

In luna octombrie 1953, în cadrul unei acțiuni inițiate de Ministerul Culturii pentru cunoașterea situației orchestrelor populare din diferite regiuni ale țării și pentru îndrumarea lor, am cercetat îndeaproape repertoriul formațiilor, întîlnind nu rare ori o serie întreagă de piese care intrau în alcătuirea programelor, fără a avea nimic comun cu cîntecul popular, ci mai mult cu un anumit specific ce aparține trecutului, oglindit în exemple de cîntece ca: „Tu ești vitamina mea" ș.a.

In alcătuirea programelor va trebui să folosim piese de repertoriu valabile, legate de realitatea vieții noi.

Condițiile alcătuirii unui bun program sînt următoarele:

a. — Să fie axat pe cîntecele specific locale și regionale și numai într-o proporție mai mică să conțină și cîntece din alte regiuni;

b. — Să fie cît se poate de variat, cuprinzînd cît mai multe genuri de cîntece, cunoscute de formația respectivă, ca: doine, balade, cîntece bătrînești, cîntece de dragoste, cîntece de muncă, cîntece noi, jocuri, și a.;

c. — Inafară de punctele din program, în care cîntă întreaga formație, să fie folosiți și soliștii vocali și instrumentali, acompaniați de orchestră, aducîndu-se în felul acesta o notă de variație în plus.

d. — Să se observe ca în înlănțuirea pieselor de program, să alterneze cîntece în mișcări mai repezi (dansurile) cu cîntece în mișcări mai lente (doinele), realizîndu-se astfel și o variație în ceea ce privește în general mișcarea.

e. — Să se ţină seama ca, în mod normal, un program de concert să nu aibă o durată de timp mai mare de o oră şi jumătate, deoarece, ori cît ar fi el de interesant, dacă depăşeşte o anumită limită de timp, aduce o scădere a interesului ascultătorilor.

f. — In alcătuirea lui, programul este bine să înceapă cu un cîntec într-o mişcare vie, antrenantă, după care în mod gradat, din punct de vedere al interesului, să alterneze cîntece cu mişcări contrastante (unele repezi, cu altele mai lente), terminînd cu un cîntec socotit ca cel mai frumos, cel mai nou şi cel mai interesant.

Programul alcătuit în felul acesta, va fi uşor de ascultat şi urmărit cu multă atenţie de către toţi auditorii.

Desigur că nu sîntem adepţii şabloanelor şi ai unui searbăd schematism în alcătuirea programelor. Cele de mai sus trebuiesc considerate ca indicaţii generale. Atît dirijorul cît şi colectivul trebuie să aibă contribuţia lor în alcătuirea repertoriului formaţiei respective.

Cu cît dirijorul şi colectivul va cunoaşte mai mult, va avea un simţ al gradaţiei şi un bun gust în alegerea pieselor şi în înlăturarea lor, cu atît programul va fi mai reuşit, ţinînd seama ca şi interpretarea fiecărui cîntec în parte să fie făcută la un nivel cît mai ridicat.

★

In ceea ce priveşte aranjamentele şi prelucrările muzicale, făcute formaţiilor populare de instrumentişti, amatori şi profesionişti, care au o bază verificată de practica tradiţională, le clasificăm după cum urmează:

A. **Aranjament în forma lăutărească, folosind ţiiturile.** Această practică este îndeajuns de cunoscută de toţi, ea rezumîndu-se la două procedee:

1. — Cînd primaşul (violonistul prim) cîntă melodia, după care vioara a doua (contraşul), cobza şi ţambalul, schiţează acompaniamentul, mergînd de multe ori puţin în urma melodiei şi căutînd a-l potrivi după cum melodia cere acest acompaniament, folosind o ţiitură oarecare, după cum este şi cîntecul sau jocul (de horă, de sîrbă, de geampara, brîu, învîrtită, ş. a.).

Această formă de aranjament este cea mai simplă, cea mai improvizată şi cea mai slabă. Pentru a o îmbunătăţi oarecum, este necesar ca instrumentistul solist (de obicei violonistul prim) să cînte odată sau de mai multe ori melodia, după care ceilalţi instrumentişti ce urmează a face acompaniamentul, să o înveţe şi să-şi potrivească apoi acest acompaniament (ţiitură). Pentru forma de acompaniament simplu, toate tarafurile de pe întreg cuprinsul ţării, folosesc acele tipare convenţionale, pe care lăutarii le numesc „ţiituri". Raportate în mod special la jocuri, ele sînt:

a. — ţiitură de horă
b. — ţiitură de horă bătrînească
c. — ţiitură de sîrbă
d. — ţiitură de geampara
e. — ţiitură de „Ca la Breaza"
f. — ţiitură de brîu
g. — ţiitură de învîrtită
h. — ţiitură de doină şi de baladă, aşa zis măruntă, care reiese din diverse combinaţii ale ţiiturii de horă şi de sîrbă, cu unele improvizaţii uşoare, ale liniei melodice acompaniate, ş. a.

Aceste ţiituri, pot fi simple sau mai bogate, după posibilităţile tehnice ale celor care fac acompaniamentul şi după posibilităţile sau mai bine zis după simţul lor armonic.

Adesea, acestea apar într-o formă atît de slabă ca posibilităţi armonice, încît nu pot fi socotite decît doar ca avînd un caracter de acompaniament ritmic. Acest acompaniament rudimentar, care are o bază mai mult ritmică, însoţeşte de regulă melodiile de joc.

2. — Al doilea procedeu folosit de lăutari îl avem atunci cînd taraful prin instrumentele sale, care fixează acompaniamentul, (vioara a doua, cobza, ţambalul, ş. a.) încep să cînte două sau patru măsuri de acompaniament, precizînd astfel tonalitatea (sau modul), după care solistul fie instrumental sau vocal, intră cu melodia, cîntînd împreună pînă la sfîrşitul cîntecului.

Acest procedeu presupune o bună cunoaştere a cîntecelor ce urmează a fi executate, stabilind în mod precis, tonalitatea, ritmul şi măsura în care se execută cîntecul.

In practica lăutărească este folosit mai mult la cîntecele de joc şi la unele cîntece cu solişti vocali.

Atunci cînd taraful acompaniază un solist vocal, el obişnuieşte adesea să înceapă cu refrenul cîntecului sau cu o parte mai caracteristică, pe care socoate că o poate folosi ca introducere. Intre strofele cîntecului, pentru ca solistul să nu obosească, atunci cînd cîntecul are un număr de strofe mai mare, se obişnuiesc adesea, reluări ale melodiei de către taraf, în care solistul tace pe tot timpul acestei reluări ce termină cu un fragment cu vădit sens introductiv care pregăteşte reintrarea solistului vocal. In felul acesta, faţă de acompaniamentul simplu, această formă de prezentare a cîntecului, apare mult mai variată. La această formă de acompaniament se poate vedea că ţiiturile sînt mai variate, cu o mai mare bază armonică, cîteodată cu unele subtilităţi armonice, specifice unei mai mari doze de talent, din partea conducătorului tarafului sau a celorlalţi instrumentişti, la care se a-

daugă în acest caz și o mai mare precizie ritmică, ajungîndu-se la o mai bună reliefare a cântecului.

Acest fel de prezentare a acompaniamentului în care apar unele elemente de dezvoltare tematică a cîntecului, formează puntea de trecere către includerea în repertoriu și a prelucrărilor de cîntece populare, scrise de compozitori pentru formațiile de instrumente populare.

După ce am expus forma de prezentare lăutărească a cîntecului popular, care primește fie un acompaniament simplu, ritmic, fie unul mai variat cu elemente armonice, să trecem mai departe la o nouă formă de aranjament.

B. — **Folosirea bazei tradiționale la care se adaugă pe alocuri unele contra melodii sau unele efecte armonice de pasaj, făcută după gustul, pregătirea și la alegerea dirijorului, în colaborare cu colectivul orchestrei, fără a utiliza notele scrise.**

Această formă de acompaniament ar putea fi folosită și la tarafurile mici, în măsura în care un solist (primaș), deosebit de talentat, ar ști să realizeze acest lucru, dar în mod obișnuit, este proprie formațiilor de orchestre medii sau mari. La aceste formații instrumentale, impunîndu-se în mod riguros prezența unui dirijor, acesta va căuta ca potrivit cu componența orchestrei populare, ținînd seama de elementele valoroase pe care le are și de faptul că apar și se impun condiții de muncă organizată — repetițiile—, să folosească toate posibilitățile tehnice, pentru a prezenta cîntecul popular într-o haină armonică mai bogată, de o mai mare amploare și o mai vie strălucire. Este de la sine înțeles că pornind de la un număr mai mare de instrumente muzicale și de la un număr mai mare de instrumentiști, posibilitățile de redare a cîntecului vor fi mult mai numeroase și mai variate.

Dacă la tarafurile mici de instrumentiști, linia de aranjament muzical era în mod obișnuit axată pe întreaga economie de forțe a tarafului, cîntînd cu toții împreună aproape tot timpul, la orchestrele populare de tip mediu sau mare, se impune ca dirijorul să caute să pună în valoare unele timbre ale instrumentelor populare, folosindu-le fie în grup, (grup de cobze, fluere, ș.a.) fie solo (o vioară, un fluier,o cobză, un nai, ș.a.), în așa fel încît să stabilească o serie de planuri fonice deosebite, scoțînd pe prim plan orchestral fie instrumentul solo, fie grupul indicat.

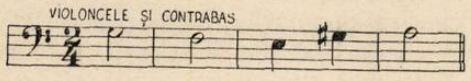
In economia ansamblului se impune atunci ca unele instrumente să nu cînte pentru o anumită durată de timp, cît se execută un anumit pasaj muzical de către instrumentele indicate, sau să cînte mult mai încet, pe un plan secundar de acompaniament. De abia acum ne vom putea da mai bine seama că în interpretarea generală a cîntecului apar mai în evidență ruanțele, atît de sporadic întîlnite la aranjamentele de tip lăutăresc. Prin acest fel de folosire a întregii palete orchestrale pe planuri de intensitate diferite, pe grupe de instrumente și instrumente solo, rolul dirijorului se face mult mai simțit. Inafară de modul în care sînt folosite instrumentele ce intră în formație, de orchestrație, de nuanțe și alte elemente de interpretare, în atenția dirijorului apar preocupările de natură armonică. Atît în problema armonizării cît și în cea a orchestrării (folosirea cît mai variată a instrumentelor), el va fi ajutat de instrumentiștii mai talentați ai formației, care vor căuta să aducă o îmbogățire armonică, folosind unele acorduri specifice populare: acordul de treapta a doua, septima micșorată, acorduri de quarte, unele modulații, cadențe și o serie întreagă de elemente armonice specifice, cunoscute și practicate mai mult de ei, care se potrivesc și ajută la îmbogățirea armonică a cîntecului. De asemenea se pot folosi unele contramelodii care, în ansamblul orchestral al cîntecului apar în mod logic ca elemente organice, asigurîndu-se astfel în prezentarea generală a cîntecului, posibilități noi, mai interesante, mai variate.

Orchestra populară „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat din București, a folosit procedeul de mai sus cu prisosință și trebuie să recunoaștem că, fără să fi avut un exemplu, o experiență anterioară, a mers pînă în prezent pe calea bună, cu toate că în mai multe rînduri a prezentat și unele slăbiciuni în aranjamentul și interpretarea unor cîntece. In ce au constat acele slăbiciuni ? In folosirea abuzivă a felului de a cînta al tarafurilor mici — în tutti— procedeu care nu poate fi indicat pentru o orchestră mare; în lipsa unor aranjamente muzicale, care să poată pune în valoare unele instrumente solo și unele grupe de instrumente, în lipsa de dozaj fonic, reieșită din nefolosirea planurilor orchestrale, care ar fi putut pune în valoare unele timbre specifice; într-o ignorare a nuanțelor în interpretarea cîntecelor și în introducerea unor șabloane armonice la unele instrumente, care formează baza de acompaniament a formației (violoncele și contrabas). Aceste slăbiciuni au fost semnalate în mod critic de către colectivul științific al Institutului de Folclor și de către colectivului de conducere al orchesterei, astfel încît treptat-treptat, unele din ele au fost eliminate.

S-a amintit mai sus despre șabloanele întîlnite uneori la unele aranjamente slabe ale orchestrelor populare mari. Ele prezintă un pericol care, fără a fi exagerat, duce la monotonie, la sărăcia armonică și melodică, creînd unele aspecte false, hibride, care nu aparțin cu nimic specificului cîntecului nostru popular.

Atunci cînd ne-am ocupat de tarafurile mici, am vorbit şi despre ţiituri. Ele sînt nişte modele de acompaniament, care datorită unor experienţe foarte îndelungate, s-au generalizat şi s-au impus în acompanierea cîntecului popular. Dar aceste ţiituri prezintă forme uşoare de variaţii, întîlnite în mod frecvent şi deosebit de la un instrumentist la alt instrumentist, după posibilităţile tehnice şi armonice ale fiecăruia.

De aceea în marea înţelepciune populară, ele au fost acceptate ca un bun tradiţional, specific formei de acompaniament a cîntecului popular romînesc. Şabloanele rele pe care le-am semnalat, nu apar la formaţiile mici, unde se foloseşte direct baza tradiţională, ci doar la formaţiile mari, unde pericolul unor influenţe negative, asociate cu lipsa de gust, de talent şi cu necunoaşterea dirijorului, poate duce la folosirea lor în acompaniament. Astfel, în trecut, formaţii ca orchestra populară „Barbu Lăutaru", cea a Sfatului Popular al Capitalei, orchestra populară Radio şi altele, au folosit asemenea şabloane negative. Ilustrăm printr-un exemplu întîlnit în acompaniamentul unor cîntece la formaţiile mai sus amintite.



Desigur că el îşi poate găsi folosirea în acompaniamentul unor melodii unde se face modulaţia de la tonalitatea majoră la relativa sa minoră, dar, a face din acesta un şablon, constitue o tendinţă ce trebue abandonată.

C. — **O altă categorie de aranjamente este prelucrarea într-o formă mai uşoară a cîntecului popular, folosind unele elemente de dezvoltare şi procedee armonice juste, bazate atît pe tradiţie, cît şi pe mersul înainte în ceea ce priveşte asimilarea elementelor armonice mai avansate.**

Această formă de prelucrare scrisă, presupune trei condiţii esenţiale şi anume:

a. — Compozitorul trebuie să cunoască cîntecul popular şi instrumentele populare, cu toate caracteristicile lor tehnice, legate de întindere, posibilităţi tehnice de execuţie şi interpretare. Pentru aceasta, el trebuie să fie bine informat, căutînd să facă prelucrarea scrisă, pe măsura posibilităţilor tehnice ale formaţiei instrumentale populare, folosind unele elemente de dezvoltare şi procedee armonice tradiţionale, în aşa măsură încît să poată asigura o execuţie valabilă.

b. — Orchestra populară să-şi fi însuşit într-o largă măsură, în mod corect, o bună citire a notelor muzicale ,pentru a putea asigura în felul acesta în scurt timp, o corectă execuţie a piesei muzicale prelucrate.

c. — Atît dirijorul, cît şi formaţia respectivă să-şi însuşească o justă interpretare a cîntecului. Pentru prelucrarea scrisă a cîntecelor populare, este necesar ca compozitorul să-şi fi însuşit într-o largă măsură toate procedeele valabile folosite în metoda tradiţională, aşa cum de altfel s-a arătat mai sus, pentru a asigura astfel un nivel superior de prezentare a cîntecului popular, destinat, execuţiei orchestrelor populare.

D. — **O ultimă formă de aranjament este cea a prelucrării cîntecului popular romînesc, folosind elemente tematice populare, procedee armonice şi de aranjament muzical, mai dezvoltate, precum şi o serie de elemente arhitectonice, proprii formelor mari (suite, rapsodii, poeme, ş. a.).**

Această ultimă formă poate fi socotită pentru momentul de faţă ca cea mai avansată. Ea presupune că orchestra populară de tip mare a ajuns la un stadiu de dezvoltare destul de înaintat al execuţiei tehnice şi al interpretării, propriu înţelegerii şi asimilării unor asemenea piese muzicale. Aici, compozitorul trebuie să dovedească o adîncă cunoaştere a tuturor problemelor legate de armonizarea, genul, stilul şi modul de execuţie al cîntecului popular, permiţîndu-şi din punct de vedere al folosirii şi dezvoltării tematice, o serie de libertăţi, bine gîndite, care să-i poată asigura în economia generală a piesei prelucrate sau a formei nou întocmite, o unitate organică, bazată pe elementele vii ale cîntecului popular.

★

In cele de mai sus, am arătat pe rînd modul de prelucrare a cîntecului popular romînesc, fie folosind metodele lăutăreşti tradiţionale făcute pe cale nescrisă, orală, fie cele pe cale scrisă.

Considerăm că indicaţiile date în prezentul material vor fi de un bun ajutor în organizarea pe baze ştiinţifice a formaţiilor orchestrale populare care au o sarcină importantă în ridicarea nivelului artistic şi cultural al oamenilor muncii din patria noastră.

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia: Bucureşti, Strada Lipscani Nr. 102 — Telefon 5.27.75

I. P. 2 — c. 8296

Preţul lei 1.—

MUZICA

5

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

1954

SUMARUL :

		Pag.
In întîmpinarea măreţei sărbători	* * *	1
Revista „Muzica“	*A. Naidenov*	4
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Pentru îmbunătăţirea continuă a activităţii Ansamblurilor de cîntece şi dansuri	*C. Cîrjan*	5
Despre unele scenarii muzicale la posturile noastre de radio		10
NOI CREAŢII ROMÎNEŞTI		
Patru madrigale de Paul Constantinescu	*T. Ciortea*	14
„Pe Argeş în sus“ patru piese pentru cvartet de coarde de Th. Grigoriu	*N. Parocescu*	17
DIN TRECUTUL MUZICII NOASTRE		
Ion Vidu folclorist	*V. Cosma*	21
Distincţii acordate unor muzicieni	* * *	27
Concursul de canto din cadrul „Primăverii la Praga 1954“	* * *	27
Adevărul despre muzica sovietică şi despre compozitorul sovietic	*A. Haciaturian*	28
MANUSCRISE ŞI DOCUMENTE		
Relaţii muzicale româno-italiene	* * *	31
VIAŢA MUZICALĂ		
Prin sălile de concert	* * *	32
Concertele dirijorului maghiar Laszlo Somogyi	*Al. Spirea*	33
Concertele pianistului maghiar Lajos Hernady	*E. Mura*	35
„Rigoletto“ pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R. P. R. cu Maria Gyurkovics de la Opera de Stat din Budapesta	*J. V. P.*	36
Concert de muzică de cameră românească	*A. S. Benţia*	37
Despre activitatea orchestrei de estradă radio	*Saşa Cosman*	38
Recitalul Mîndru Katz	*F. Eftimescu*	39
Recitalul A. A. Sarvaş	* * *	40
Recitalul Sylvia Feller	*J. V. P.*	41
DIN VIAŢA UNIUNII		42
Cenaclul Conservatorului „Ciprian Porumbescu“	*M. Cosmei*	43
Poşta redacţiei	* * *	44
Calendar muzical	* * *	44
RECENZIE		
Nr. 3/1954 al revistei „Sovetskaia Muzîca“		45
Presa de peste hotare despre muzicienii noştri		47
Note şi informaţii		47

SUPLIMENTE:

Adriana Sachelarie — MIHAIL IVANOVICI GLINKA — 150 de ani dela naştere
16 pagini, lei 1.—

CORURI DIN VIAŢA ŢĂRĂNIMII MUNCITOARE
40 pagini, lei 5.—

SIBIU

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Nr. 5 — Anul IV — mai 1954

APARE LUNAR

In întîmpinarea măreţei sărbători

Fiecare muzician întîmpină cu un avînt sporit măreaţa zi a eliberării, înscriind, împreună cu întregul popor, noi victorii în cartea de aur a istoriei patriei noastre. Compozitorii şi interpreţii păşesc astăzi hotăriţi pe un drum nou, deschis acum un deceniu de marea victorie a eroicei armate sovietice asupra hoardelor fasciste, pe drumul afirmării libere şi conştiente a celor mai bune forţe creatoare ale poporului. Descătuşaţi de sub opresiunea morală şi materială la care fuseseră supuşi sub trecutele regimuri burghezo-moşiereşti, bucurîndu-se de posibilităţi de dezvoltare din ce în ce mai mari, muzicienii noştri simt tot mai mult efectele binefăcătoare ale îndrumărilor înţelepte şi pline de grijă părintească ale Partidului.

In procesul de formare a oamenilor noi, conştienţi de faptul că soarta lor se îngemănează cu soarta întregului popor, au apărut trăsături noi care au îmbogăţit sufletul oamenilor muncii, le-au schimbat aspectul moral, le-au dat putinţa să-şi însuşească o concepţie despre lume şi despre problemele vieţii, situată pe poziţia înaintată a luptei pentru cauza păcii şi a progresului. Insufleţiţi de un patriotism fierbinte, ei şi-au reunit puterile într-o uriaşă sforţare comună care, în deceniul scurs de la 23 August 1944, a dus la înfăptuiri grandioase.

Faţa ţării noastre s-a schimbat profund. Poporul nostru muncitor este liber şi conştient de libertatea sa. Fiecare realizare pe frontul apărării păcii şi al construirii socialismului este privită cu o adîncă mîndrie patriotică, fiindcă ea înseamnă un nou pas înainte, o nouă victorie în lupta pentru întărirea şi înflorirea patriei noastre, pentru ridicarea necontenită a nivelului material şi cultural al poporului nostru.

Cerinţele oamenilor muncii au crescut nespus de mult şi cresc neîncetat. Setea de cultură, setea de a cunoaşte şi de a învăţa, cuprinde pe zi ce trece mase din ce în ce mai largi. Dragostea crescîndă cu care poporul nostru urmăreşte manifestările artistice, înţelegerea din ce în ce mai mare cu care ştie să primească ceea ce este valoros şi să respingă ceea ce este străin de sufletul său, constituie mărturii grăitoare ale dezvoltării continue a gustului pentru frumos, pentru opera de artă legată de viaţă şi de năzuinţele cele mai înaintate ale oamenilor. Nenumărate fenomene de acest fel oglindesc manifestările noului în viaţa actuală din patria noastră, dovedind atitudinea exigentă a maselor faţă de creaţia artistică ce le este destinată.

Arta muzicală nouă, care s-a plămădit la noi în ultimii zece ani, corespunde nevoii permanente de a satisface cerinţele estetice mereu mai înalte ale poporului. In această privinţă, compozitorii noştri cei mai înaintaţi au dat la iveală lucrări valoroase în mai toate genurile, cucerindu-şi preţuirea oamenilor muncii, care sînt dornici să asculte şi să cînte o muzică străbătută de ecourile propriilor lor simţăminte şi idealuri.

S-au scris lucrări reuşite despre prietenia de nezdruncinat dintre poporul nostru şi poporul sovietic, („Uvertura prieteniei romîno-sovietice" de Mihail Andricu, „Uvertura prieteniei" de Alfred Mendelsohn, ş.a.); despre trecutul glorios de luptă al clasei muncitoare („Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru, „Steagul Partidului" de Matei Socor, „Prăbuşirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn ş.a.); despre frăţia dintre poporul romîn şi minorităţile naţionale, („Balada lui Gheorghe Doja" de Constantin Palade, ş.a.). Pacea şi prietenia între popoare, avîntul constructiv al oamenilor muncii din ţara noastră, au inspirat de asemenea pe mulţi dintre compozitori ale căror lucrări sînt cîntate cu drag. Ar fi suficient să amintim de lucrări ca: „Imnul partizanilor Păcii" de I. Chirescu, „Sonata a II-a a Păcii" de Mihail Andricu, „Sub soarele Păcii' de Hilda Jerea, cantata „Solii Păcii" de A. Vieru, „Cîntecul prieteniei" de R. Paladi „Uvertura festivă" de N. Buicliu, suita „Petrecere populară" de Sabin Drăgoi, „Pe plaiuri moldovene" de V. Doboş, „Ogoare noi în lunca Prutului" de S. Natra, pentru a ilustra cele afirmate.

Pentru întîmpinarea sărbătorească a măreţei zile în preajma căreia ne aflăm, poporul nostru aşteaptă noi lucrări pe aceste teme. Sarcinile ce stau în faţa compozitorilor noştri trebuiesc privite cu o înaltă conştiinţă cetăţenească şi cu un adînc spirit de răspundere socială.

Marea sărbătoare trebuie să fie un prilej de analizare critică şi autocritică a creaţiei proprii, de către fiecare compozitor în parte, şi totodată un prilej de scrutare a căilor de ridicare a creaţiei muzicale pe o treaptă mai înaltă. Lucrări muzicale cu un conţinut înaintat şi o formă frumoasă, lucrări inspirate, în care să nu se regăsească aceleaşi imagini şi formule melodice

sau ritmice stereotipe, lucrări de cea mai bună calitate, scrise cu exigență și migală, cu îndrăzneală creatoare, cu adevărată măestrie artistică, legate de omul nou, de trăsăturile lui sufletești caracteristice, — iată ce așteaptă poporul de la compozitorii patriei noastre.

Nu mai este nevoie să arătăm cît de mare este însemnătatea artistică și ideologică a cîntecului. Ea este îndeobște cunoscută. Creația de cîntece de masă este o adevărată școală. Ea îi învață pe compozitori să cultive melodia limpede și curgătoare, să cultive și să se familiarizeze cu intonațiile caracteristice ale cîntecelor de fiecare zi ale poporului.

In anii care au trecut, cîntecul s-a aflat adesea în primele linii ale creației artistice realist socialiste, oglindind viața și lupta poporului nostru muncitor. Compozitorii care au scris cîntece reușite, au contribuit într-o măsură însemnată la satisfacerea cerințelor estetice ale oamenilor muncii, la îmbărbătarea lor în munca de zi de zi, la formarea conștiinței lor în spiritul vremurilor noi. Din păcate însă unii compozitori de frunte, care au abordat cîndva cîntecul de masă, nu mai acordă însemnătatea cuvenită acestui sector important al creației noastre muzicale.

Una din problemele de căpetenie ale creației de cîntece este aceea a lărgirii tematicii astfel ca o serie de aspecte ale realității, ignorate pînă acum de poeți și compozitori, să-și găsească locul în lucrări valoroase. Multe cîntece abundă în generalități, în enunțarea unor idei cu caracter teoretic, sentențios, care nu implică de loc contactul strîns al creatorului cu viața și care duce în mod firesc la o expunere schematică, declamatorie, lipsită de căldură și de sinceritate.

Se simte lipsa unor cîntece care să cuprindă imagini generalizatoare, izvorîte din zugrăvirea unor aspecte concrete, a unor tipuri caracteristice din rîndurile oamenilor muncii, ale căror trăsături caracteristice în vremea noastră reprezintă elemente tipice pentru structura sufletească a poporului nostru muncitor.

De asemenea se face simțită nevoia de cîntece lirice în care să apară frumusețea morală a omului nou, trăirile sale interioare atît de adînc legate de tot ceea ce se petrece în jurul său. Compozitorii au în fața lor o lume întreagă de aspecte care să le inspire cîntece lirice despre patrie, despre poezia vieții noi, despre farmecul locurilor natale, despre dragoste, despre prietenie.

In anul acesta, ziua de 23 August se sărbătorește în condiții interne deosebite. Hotărîrile plenarelor din august 1953 și aprilie 1954 ale Comitetului Central al Partidului, precum și o serie de măsuri luate de Guvern în acest răstimp, urmăresc realizarea unui avînt rapid și accentuat al agriculturii și producției bunurilor de larg consum. Aceste hotărîri sînt încă o manifestare a grijii permanente de care se bucură oamenii muncii în patria noastră democrat-populară, în care traiul lor devine mai frumos, mai îmbelșugat, mai fericit. Ele prind viață grație activității de zi de zi a milioanelor de oameni ai muncii, care au pornit cu entuziasm la împlinirea măreților țeluri puse în față de Partid și de Guvernul țării. Aceste țeluri patriotice și munca necurmată ce se desfășoară pentru realizarea lor, oferă artiștilor noștri nenumărate teme de inspirație.

In procesul istoric al formării omului nou din patria noastră, poeților și compozitorilor le revine un rol de seamă. In centrul preocupărilor lor trebuie să stea omul înaintat de astăzi, cu sentimentele și idealurile lui, cu munca și întîmplările din viața atît de bogată a zilelor noastre. Arta lor își poate sorbi seva din acest nesecat izvor de inspirație. Pentru aceasta, pentru popularizarea trăsăturilor tipice, calitativ noi, apărute în ultimii zece ani, pentru combaterea rămășițelor de mentalitate învechită, poeții și compozitorii nu se pot lipsi de acel gen deosebit de popular care este cîntecul de masă.

Este neîndoios că, în această privință, un mare rol îl au poeții, și îndeosebi cei de frunte, care nu au acordat atenția cuvenită acestei probleme; dar nu este mai puțin adevărat că nici compozitorii nu au arătat întotdeauna o serioasă exigență față de textele poetice. Versuri cenușii, șablonarde, lipsite de avîntul înaripat al inspirației poetice spontane, al entuziasmului sincer și cald, au fost folosite de unii compozitori pentru a crea cîntece care nu puteau emoționa fiindcă muzica scrisă pe ele era de aceeași calitate.

Cîntecele nu pot să emoționeze pe ascultători dacă muzica — scrisă pe versuri oricît de inspirate, cu o tematică oricît de variată — este banală, stereotipă, lipsită de melodicitate, de măestrie. Succesele obținute în anii trecuți în genul cîntecului de masă de compozitorii noștri, s-au datorat tocmai faptului că s-au creat lucrări sincere, originale, cu melodii pregnante în spiritul muzicii noastre naționale, folosind versuri de o înaltă valoare poetică.

In același sens, au apărut în anii din urmă unele lucrări valoroase de muzică ușoară și de dans. Dar și aci creația actuală nu a mai vădit vreun progres simțitor față de realizările de pînă acum. Formarea unui stil național, lichidarea deplină a influențelor decadente burgheze în texte, muzică și interpretare, crearea de lucrări atrăgătoare și pline de viață, care să corespundă cerințelor noi ale oamenilor muncii din patria noastră, — iată probleme deosebit de însemnate, care pun sarcina ridicării continue pe o treaptă și mai înaltă a calității lucrărilor aparținînd acestui gen atît de popular.

Succesele înregistrate pînă acum în domeniul muzicii vocal-simfonice, (oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, „Cîntece despre tinerețe și dragoste" de Z. Aladar, „Hora" pentru cor de S. Toduță, „Cantata păcii" de M. Eisicovici, ș.a.) îndreptățesc așteptarea unor noi lucrări valoroase de acest gen, care constituie

o experiență importantă pe drumul făuririi operei noastre naționale. Muzicienii și poeții care conlucrează la creația vocal-simfonică, pot trage multe învățăminte prețioase din studiul celor mai valoroase lucrări scrise la noi în ultimii ani pe teme luate din actualitate sau din trecutul de luptă al poporului. Totodată, cercetînd cauzele care determină slăbiciunea altor lucrări (sau chiar a unor fragmente din lucrările bune), ei vor putea învinge cu mai multă ușurință tendințele care duc la idilism, retorism, superficialitate, la prezentarea cenușie a vieții și altele.

In creația simfonică și de cameră s-au realizat de asemenea succese însemnate, care fac cinste muzicii noastre. E suficient să citățm lucrări ca : „Dansurile simfonice", Concertul pentru cvartet de coarde, Concertul pentru pian, „Balada haiducească" de Paul Constantinescu, Simfonia I-a, Cvartetul nr. 1 și muzica la diferite filme, de Ion Dumitrescu, muzica la filmul „Mitrea Cocor" de Sabin Drăgoi, Simfoniile a II-a și a III-a, Simfonietta a III-a și a IV-a de Mihail Andricu, Sonata de violă și suita de balet „Cînd se coc strugurii" de Mihail Jora, Cvartetul nr. 2 și Simfonietta de Zeno Vancea, Cvartetul „Pe Argeș în sus..." de Th. Grigoriu, liedurile, sonatele de pian și cvartetul de Tudor Ciortea, Concertul pentru flaut și orchestră, scenele de balet de Ludovic Feldman, „Oda eroică în amintirea lui N. Bălcescu" și cele „Patru dansuri simfonice" de Leon Klepper, Sonata pentru violoncel și pian de Valentin Gheorghiu, Sonata pentru oboi și pian de P. Jelescu, Sonata pentru violoncel și pian de Diamandi Gheciu, etc. etc. Trebuie totuși spus că muzica bazată pe un program inspirat de actualitate s-a caracterizat în ultimul timp printr-o prea mare timiditate, iar dintre cei care au pornit la crearea unor asemenea lucrări, puțini au izbutit să dea realizări artistice înalte, demne de temele abordate. Genul muzicii cu program, apărut în anumite condiții istorice ca un mijloc de a apropia muzica de înțelegerea unor mase mai largi de ascultători, nu poate fi neglijat de compozitorii care au făcut din slujirea poporului țelul artei lor. Totodată însă, un program, oricît de bine ar fi alcătuit, nu poate suplini lipsurile unei muzicii scrise fără convingere, sinceritate și pregnanță.

Inceputurile bune realizate în muzica de balet și de operetă, reprezintă contribuții pozitive la clarificarea problemelor legate de creația de operă, a cărei rămînere în urmă este pe cale de a fi înlăturată de o serie de compozitori care pregătesc în prezent lucrări de acest gen.

Țelul de frunte al compozitorilor noștri în toate genurile, trebuie să fie acela de a oglindi în forme muzicale desăvîrșite un bogat conținut luat din contemporaneitate. Metoda înaintată a realismului socialist ne învață că opera de artă trebuie să fie organic legată de lupta pe care o duce poporul muncitor în patria noastră democrat-populară pentru pace și socialism. Această luptă uriașă ce se petrece sub ochii noștri și cu contribuția noastră, se cere redată în imagini artistice veridice, care să scoată în evidență ceea ce este nou și valoros, ceea ce este tipic în noianul fenomenelor sociale și în fizionomia morală a omului nou. In același timp, compozitorii noștri trebuie să găsească cele mai bune căi pentru ca limbajul lor muzical să-și tragă rădăcinile firești din arta muzicală a poporului, să fie direct și clar ca și aceasta.

Legătura strînsă cu realitatea vie a măreților timpuri pe care le trăim, dragostea față de minunatele însușiri ale omului nou, exigența necurmată față de propria lor artă, îi va ajuta pe creatorii noștri să înfăptuiască lucrări de un înalt nivel artistic, în care să răzbată patosul muncii și al luptei spre mai bine, avîntul romantic al maselor largi din țara noastră, integrate în frontul păcii și al socialismului.

In fața compozitorilor noștri sînt deschise perspectivele cele mai luminoase pentru dezvoltarea lor, pentru creșterea necontenită a măiestriei lor artistice. Sub îndrumarea Partidului, ei se bucură de o sănătoasă orientare ideologică și de condiții materiale ne mai întîlnite, care le asigură împlinirea menirii înalte de artiști chemați să creeze o muzică destinată poporului muncitor. Incurajarea creației muzicale constituie astăzi o problemă de stat. Achiziționarea lucrărilor, organizarea difuzării și a popularizării lor, înființarea unui sistem complex de instituții muzicale, sporirea considerabilă a numărului și calității concertelor și spectacolelor muzicale, — reprezintă numai o parte din condițiile noi în care compozitorii noștri își pot desfășura activitatea creatoare. Publicul din ce în ce mai numeros și amploarea mișcării de amatori muzicali constituie de asemenea pentru compozitori o garanție că lucrările lor vor fi ascultate și cîntate în cercuri cît mai largi. Numeroasele distincții și premii acordate în ultimii ani sînt o mărturie grăitoare a înaltei prețuiri de care se bucură artiștii din partea poporului și a statului nostru democrat-popular.

Avem compozitori de valoare care au contribuit cu creația lor din ultimii ani la îmbogățirea culturii noastre muzicale. Tinerele talente vin să sporească mereu rîndurile creatorilor noștri. Oamenii muncii îi privesc cu încredere și așteaptă de la ei lucrări reușite care să reprezinte valori artistice demne de viața nouă și de înfăptuirile lor. Apropierea celei mai mari sărbători naționale a poporului nostru este un prilej fericit pentru compozitori de a termina în cinstea acestei zile marile lucrări simfonice, vocal-simfonice, de operă și balet, începute mai de mult, și de a scrie noi lucrări însuflețite de entuziasmul cu care masele largi muncitoare întîmpină jubileul de zece ani de la eliberarea patriei noastre.

Creînd cu acest prilej opere muzicale de o înaltă ținută artistică, ei vor contribui la progresul muzicii noastre noi, cîștigîndu-și dragostea și recunoștința întregului popor.

Revista „Muzica“ *)

de A. NAIDENOV

Revista „Muzica” — organ al Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Romînă — a fost înfiinţată în anul 1951. Revista are drept sarcină să lupte pentru avîntul artei naţionale a realismului socialist, cu un înalt nivel ideologic, să ajute la studierea muzicii populare, să dezvolte prin toate mijloacele critica şi autocritica.

In cei trei ani ce s-au scurs, revista a publicat o serie de articole interesante, bogate în conţinut, dedicate problemelor creaţiei muzicale, moştenirii clasice şi artei populare. Incepînd cu anul trecut revista „Muzica” are o apariţie regulată — odată la trei luni.

Cercetarea numerelor din revista „Muzica” apărute în cursul anului 1953 dovedeşte că revista este legată de viaţa muzicaiă a ţării. Cititorul află despre diferitele fenomene din viaţa muzicală a Romîniei, despre concertele şi spectacolele muzicale, despre munca desfăşurată de numeroasele colective de muzicieni amatori, despre dezvoltarea culturii populare de cîntece, însfîrşit, despre activitatea compozitorilor romîni.

Cu interes este citit articolul „Inflorirea artei muzicale de amatori în R.P.R.” de V. Dinu (nr. 2), în care se vorbeşte despre creşterea uriaşă a colectivelor corale din ţară. Dacă în 1948, în Romînia numărul corurilor de artişti amatori era de 3880, în anul 1953 numărul lor a crescut la peste 7200. La ultimul concurs al artiştilor amatori, care a avut loc în Bucureşti, au luat parte 2500 de cîntăreţi. De asemenea a crescut mult numărul ansamblurilor instrumentale şi al orchestrelor de artişti amatori.

Revista prezintă de asemenea activitatea colectivelor muzicale de profesionişti. In fiecare număr al revistei se pot găsi materiale despre activitatea orchestrelor simfonice şi corurilor din Bucureşti (orchestra Filarmonicii, orchestra şi corul Radio, orchestra Comitetului Cinematografiei şi altele), a ansamblurilor de cîntece şi jocuri. Sînt publicate articole despre viaţa muzicală din provincie (despre activitatea teatrului de operă din Timişoara, despre viaţa muzicală din Cluj, despre munca desfăşurată de Filarmonica din Iaşi).

Cel de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului democrat, care a avut loc în Bucureşti în august 1953, a constituit unul dintre cele mai mari evenimente din viaţa artistică a Romîniei. In numărul 3 al revistei sînt publicate numeroase articole, însemnări şi fotografii dedicate festivalului. Revista cuprinde dări de seamă amănunţite despre concursurile muzicale care au avut loc în zilele festivalului, precum şi noi cîntece de mase, premiate la concurs.

Revista acordă un loc însemnat problemelor creaţiei muzicale. Un articol substanţial semnat de J. Pandelescu (însoţit de exemple de note) îl informează pe cititor despre poemul coral-simfonic „Pe plaiuri moldovene“ de Viorel Dobos (nr. 2). Articolul semnat de Z. Vancea este dedicat analizei noului concert pentru pian de Paul Constantinescu, articolul semnat de J. Pandelescu este dedicat cantatei „Solii păcii” de Anatol Vieru; A. Winkler scrie despre Suita pentru vioară şi pian a tînărului compozitor D. Bughici (nr. 3). In numărul 4 sînt publicate articole despre noi compoziţii — cantata „Cîntece despre tinereţe şi dragoste” de Zoltan Aladar şi „Uvertura festivă” de Nicolae Buicliu.

In general, autorii privesc noile lucrări în lumina înaltelor cerinţe ale artei realiste. Totuşi, majoritatea articolelor poartă un caracter descriptiv; ele sînt lipsite de generalizări adînci care să ajute cititorul să pătrundă în conţinutul ideologic şi estetic al lucrării. Trebuie relevat articolul reuşit semnat de Z. Vancea despre concertul pentru pian de P. Constantinescu. Z. Vancea expune just drumul de creaţie al talentatului compozitor şi face o analiză substanţială a lucrării.

Interesantul articol semnat de I. Totan (nr. 2) este dedicat problemelor creaţiei de cîntece a compozitorilor romîni. Aducînd ca exemplu cele mai bune cîntece sovietice dedicate temei apărării patriei, I. Totan pune pe primul plan sarcina de a crea pentru armata şi flota romînă cîntece pregnante şi bogate în conţinut.

Revista acordă un loc însemnat studierii creaţiei populare. Atrag interesul cititorilor articolul „Figuri de eroi în cîntecul nostru popular” semnat de C. Prichici (nr. 4) şi studiul despre instrumentul popular romînesc cobza, semnat de C. Zamfir (nr. 2). In studiul făcut de Z. Vancea despre natura armonică a muzicii lăutăreşti (lăutarii sînt muzicanţi instrumentişti populari) sînt aduse date interesante despre elementele polifoniei în muzica populară instrumentală.

Revista a publicat materiale interesante în legătură cu aniversarea a 100 de ani de la naşterea marelui compozitor romîn şi activist pe tărîm obştesc Ciprian Porumbescu, precum şi un articol despre Gavriil Musicescu — unul dintre primii compozitori profesionişti romîni.

O serie de articole sînt dedicate marilor compozitori clasici Beethoven, Schubert, Ceaicovski, Rimski-Korsakov.

In paginile revistei sînt publicate articole şi reportaje despre viaţa muzicală din Uniunea Sovietică şi din ţările de democraţie populară. Concertele care au avut loc în cadrul lunii prieteniei romîno-sovietice, organizate în toate oraşele din Romînia, au fost relatate pe larg. In cadrul lunii prieteniei au fost interpretate cantata „Pe cîmpia Kulikovo” de I. Saporin, Simfonia a VII-a de S. Prokofiev, Uvertura solemnă de R. Glier, Simfonia I-a de D. Şostakovici, concertele pentru vioară şi orchestră de D. Kabalevski şi A. Maciavarian, concertul pentru pian de T. Nicolaeva, „Suita turcmenă” de V. Muhatov, piesele pentru orchestră de M. Weinberg, cvartetul nr. 2 de A. Filippenco, cîntece şi coruri de Al. Alexandrov, V. Soloviov-Sedoi, A. Novicov, I. Dunaevski, G. Nosov. In revistă sînt publicate traduceri de articole de critică muzicală de autori sovietici (D. Kabalevski, B. Iarustovski şi alţii, din „Sovetskaia Muzîka”).

Fiecare dintre numerele revistei conţine un bogat material, care dovedeşte dezvoltarea intensă a culturii muzicale a poporului romîn. Revista a reuşit să atragă un cerc destul de larg de corespondenţi — muzicologi de profesie şi amatori de muzică.

Deocamdată însă revista reflectă în principal doar fenomenele petrecute în arta muzicală şi nu influenţează suficient de activ asupra practicii de creaţie şi concertistice. In acelaşi timp, materialele publicate în revistă suferă uneori de un caracter exterior declarativ, ele sînt lipsite de acea ascuţime, de caracterul concret al expunerilor critice (nu întotdeauna ele sînt întărite de exemple vii luate din practică).

Redacţia revistei „Muzica” trebuie să pună cu mai mult curaj şi mai adînc probleme actuale de creaţie şi interpretare, să intervină cu mai multă hotărîre în viaţa muzicală a republicii. Este necesar ca în paginile revistei să se desfăşoare larg o discuţie liberă creatoare în legătură cu problemele realismului şi ale caracterului popular, ale măestriei componistice şi interpretării.

Revista a obţinut o serie de realizări şi nu există nici o îndoială că ea va reuşi să obţină noi succese şi va deveni un adevărat organizator al vieţii muzicale din R.P.R.

*) Articol apărut în „Sovetskaia Muzîca“ nr. 5/1954.

Pentru îmbunătățirea continuă a activității Ansamblurilor de cîntece și dansuri

de C. CÎRJAN

De curînd a avut loc un interesant schimb de experiență între Ansamblurile de cîntece și dansuri din București, organizat de către Direcția Muzicii din Ministerul Culturii în colaborare cu Casa Centrală a Creației Populare. Schimbul de experiență s-a desfășurat în două etape și a avut drept obiective principale cunoașterea mai temeinică a metodelor de muncă legate de interpretare și analiza problemelor de repertoriu pe care le ridică specificul acestor instituții artistice de tip nou.

In prima fază a schimbului de experiență, conducătorii artistici ai ansamblurilor, însoțiți de colective restrînse din formațiile respective, au participat pe rînd la ședințele de repetiție la sediul fiecărui ansamblu, unde dirijorii au prezentat un număr de trei piese, fiecare în alt stadiu de studiu: cea dintîi în faza primă de citire, a doua în faza de adîncire a textului și a treia în stadiul de finisare.

Scopul acestei prime etape a schimbului de experiență nu a fost de a se cunoaște capacitatea de asimilare a corurilor respective, ci de a se cunoaște metodele întrebuințate de dirijori în diferitele faze ale procesului de creare a repertoriului. Această primă etapă s-a desfășurat în cuprinsul a circa două săptămîni.

In cea de a doua etapă, dirijorii ansamblurilor C.C.S. și S.P.C. (respectiv tov. C. Palade și St. Mureșanu) au prezentat în fața delegaților tuturor ansamblurilor cîte o informare asupra problemelor de repertoriu și metodelor de muncă în cele două ansambluri, după care delegații Casei Creației Populare și Direcției Muzicii au expus cîte un referat asupra celor constatate cu ocazia primei etape a schimbului de experiență și o analiză a repertoriului fiecărui ansamblu. Cele patru referate, inclusiv producția artistică dată special de către Ansamblurile C.C.S., S.P.C. și M.F.A., au constituit baza unei discuții la care s-au înscris un număr apreciabil de participanți, atît din rîndul coriștilor și conducătorilor ansamblurilor, cît și dintre compozitorii care au participat la schimbul de experiență.

Articolul de față nu-și propune să fie o expunere asupra schimbului de experiență, dat fiind că inițiativa aceasta nu e interesantă ca scop în sine. Cu ocazia schimbului de experiență s-au ridicat însă o serie de probleme extrem de importante, care necesită rezolvare.

Este indiscutabil faptul că ansamblul de cîntece a obținut succese remarcabile, că arta interpretării corale a atins astăzi un nivel mai înalt ca oricînd în țara noastră (știut fiind că tradiția artei corale românești este foarte bogată). Dar nu despre succesele obținute vrem să vorbim aici, — ci despre ceea ce mai este de făcut. Și consfătuirea a scos la iveală că mai sînt multe de făcut pentru ca ansamblurile noastre artistice profesioniste — după modelul strălucitelor ansambluri sovietice — să ajungă în primele rînduri ale mișcării muzicale contemporane românești.

Concluziile ce au rezultat din schimbul de experiență și consfătuirea amintită, — se pot grupa în patru capitole mai importante: 1. — Problema creației actuale românești în repertoriul ansamblurilor; 2. — Problema profilului ansamblurilor și a tematicei repertoriului; 3 — Metode de lucru în ceea ce privește interpretarea; 4. — Probleme de organizare a muncii și de colaborare.

1. — PROBLEMA CREAȚIEI ACTUALE ROMÎNEȘTI IN REPERTORIUL ANSAMBLURILOR DE CÎNTECE.

Desigur cîntecele românești contemporane formează o parte din repertoriu; de aceea s-ar părea curios că începem cu un caz particular, cînd am putea circumscrie acest capitol în cadrul problemei generale a repertoriului. Considerăm totuși că aceasta este problema numărul unu: insuficiența cîntecelor de mase românești în repertoriul ansamblurilor trebuie să provoace neliniști, nu numai conducerilor ansamblurilor, dar în primul rînd Uniunii Compozitorilor și Ministerului Culturii. Termenul de „insuficiență" nu se referă atît la cantitate, cît la calitate. Problema are mai multe aspecte: modul cum lucrează ansamblurile cu compozitorii; modul cum colaborează — mai bine zis cum nu colaborează — secția de muzică de mase din Uniunea Compozitorilor cu conducerile ansamblurilor; cum ar trebui să colaboreze conducerile ansamblurilor cu Direcția Muzicală din Direcția Generală Radio, singurul for, după părerea noastră, care s-a preocupat mai îndeaproape de creația de muzică de masă; modul cum sprijină Uniunea Scriitorilor creația de cîntece de masă — problema versurilor pentru cîntece fiind încă o preocupare mai mult platonică a Uniunii Scriitorilor; însfîrșit modul cum lucrează înșiși compozitorii cu poeții, și altele.

Poate greșim, dar impresia noastră este că dacă arta interpretării corale s-a dezvoltat depășind nivelul moștenit de la formațiile corale din trecut conduse de fruntași ai muzicii noastre clasice ca: Gavriil Musicescu, D. G. Kiriac, Gh. Dima, Ion Vidu și alții, în schimb, în ceea ce privește creația corală, cam batem pasul pe loc.

Se pare că acest lucru îl știu și unii compozitori, dar nu e suficient să constatăm, trebuie să și activăm. Că avem destule talente care să dezvolte această tradiție este neîndoios. Cîntece ca „Țară, țărișoara mea" de Paul Constantinescu, „Foicica Bobului" de Gh. Dumitrescu, „Zorii secerătorilor" de A. Mendelsohn, „Cîntecul partizanilor păcii" de I. Chirescu, „Steagul Partidului" de M. Socor și altele — dovedesc acest lucru. Condiții obiective morale și materiale? Subiecte din care să se inspire creatorii? Toate acestea există cum nici n-au visat compozitorii noștri înaintași. In schimb există și altceva. Să ne ierte tovarășii compozitori (și poeți, bineînțeles) dar dînșii nu scriu cîntece decît cînd au comenzi din partea instituțiilor care achiziționează sau cînd se inițiază concursuri la diferite ocazii. Or, instituțiile — ansamblurile de cîntece nu fac decît rareori excepție — dau asemenea comenzi atunci cînd se apropie aniversarea vreunui eveniment sau a unei zile de sărbătoare. Și e explicabil că în asemenea condiții — căci de obicei instituțiile achizitoare își aduc aminte destul de tîrziu că se apropie sărbătoarea

respectivă şi fac comenzi în pripă — să nu se realizeze creaţii valoroase, care să se poată cînta şi după aceea. Din această cauză, o mare parte din cîntecele de masă care se scriu sînt lipsite de acea măestrie artistică ce se realizează cu migală, sînt simpliste ca linie melodică din cauză că procesul de creaţie nu a fost desăvîrşit, ideea neavînd timpul necesar să dospească şi să se coacă în mintea şi inima creatorului. Bineînţeles că mai sînt şi cazuri fericite cînd în mod spontan se realizează lucrări convingătoare — dar ar însemna să ne amăgim închipuindu-ne că procesul de creaţie este o simplă spontaneitate.

Pentru a nu intra în detalii care n-au legătură directă cu tema articolului nostru, cred că trebuie schimbată metoda, atît din partea ansamblurilor de cîntece (ceea ce, desigur, e valabil pentru toate instituţiile care achiziţionează lucrări), — cît şi din partea artiştilor creatori. Aceştia din urmă să compună cîntece nu numai cînd au un contract, ci ori de cîte ori găsesc în viaţa de toate zilele subiecte capabile să-i inspire, — iar ansamblurile să încheie contracte pe durată mai lungă şi să achiziţioneze şi lucrări pe care compozitorii le vor scrie din proprie iniţiativă.

Cum lucrează în prezent ansamblurile cu compozitorii ? Un tovarăş din ansamblul M.F.A. a relatat că, în dorinţa de a avea cît mai multe cîntece bune, conducerea a invitat o serie de compozitori şi poeţi la o şedinţă, a dat un spectacol pentru a scoate în relief caracteristicile ansamblului (care are un cor bărbătesc şi o orchestră de suflători) — ba a dat şi un banchet în cinstea oaspeţilor. Rezultatele au întîrziat însă să apară. Să fie din cauză că s-a omis să se încheie şi contractele ? Posibil. Fapt este însă că din cele 69 de lucrări romîneşti (inclusiv ale clasicilor) din repertoriul ansamblului M.F.A., un număr de 27 sînt datorate compozitorilor Dinu Stelian şi Gh. Dumitrescu. La fel, în repertoriul ansamblului M.A.I., majoritatea lucrărilor romîneşti sînt de compozitorul Viorel Doboş. De asemenea, numărul compozitorilor care scriu pentru ansamblul C.C.S. este foarte mic : Th. Grigoriu, George Klein,, Edgar Cosma, care au lucrări numeroase, şi ici colo cîte un alt nume. In felul acesta s-au creat nişte cercuri închise, de „compozitori ai casei", — ceea ce este neprincipial, iar faptul că s-a încercat odată, fără succes, atragerea compozitorilor, — nu dovedeşte totuşi că s-a făcut tot ce trebuia în această direcţie. Compozitorii vor trebui mai des invitaţi la repetiţiile ansamblurilor, pentru a pătrunde specificul vocilor, pentru a-şi însuşi tehnica specială corală, deoarece de multe ori ei vin cu lucrări scrise într-o ţesătură mult prea încărcată şi cu un ambitus ce depăşeşte posibilităţile normale ale vocilor.

In timpul cînd se repetă lucrarea unui compozitor, acesta ar trebui să fie invitat să asculte şi părerea coriştilor, care formează primul public (şi cel mai exigent de altfel !) ce primeşte şi apreciază lucrarea sa. Tovarăşul C. Palade a citat cîteva exemple de cîntece ostăşeşti, scrise de dînsul, care nu mai figurează în repertoriul ansamblului M.F.A., fără a i se fi arătat autorului ce anume deficienţe aveau aceste cîntece, pentru a nu le mai repeta şi în creaţia sa viitoare.

Legătura permanentă şi vie între compozitori şi ansambluri, este încă departe de a funcţiona aşa cum trebuie. Nu mai vorbim despre compozitorii din provincie, ale căror lucrări nu figurează în repertoriul nici unui ansamblu (cu excepţia ansamblului C.C.S. care, în general, a făcut mai mult decît celelalte în ceea ce priveşte legătura cu compozitorii şi poeţii). Inafară de această legătură directă cu compozitorii, se impune o colaborare strînsă cu secţia de muzică de masă din Uniunea Compozitorilor, a cărei participare la creaţia de cîntece trebuie să fie mult activizată. Organizarea de cenacluri periodice, de întîlniri periodice cu conducerile artistice ale ansamblurilor, nu mai poate fi amînată. In primul rînd, secţia de muzică de masă va trebui să aibă o evidenţă clară a tuturor lucrărilor de acest gen ce se scriu în întreaga ţară.

Credem că ar trebui să se introducă de urgenţă un sistem de fişe pe compozitori, în care să fie cuprinse toate lucrările ce au fost sau vor fi scrise. Sîntem convinşi că mai există o serie întreagă de lucrări valabile, care s-au înmormîntat prin cine ştie ce bibl oteci, fie din neglijenţa, fie din lipsa de gust a unor foşti redactori muzicali, lucrări ce trebuiesc redate circulaţiei. Consultînd aceste fişe şi partiturile respective, din care de asemenea cîte un exemplar ar trebui să fie în biblioteca secţiei (sau în orice caz, indicarea pe fişe a locului unde se găseşte partitura), ansamblurile pot prelua şi aduce la viaţă aceste cîntece, ele pot cere compozitorilor respectivi eventuale transformări ale unor cîntece scrise pentru cor mixt, pentru cor bărbătesc şi viceversa.

Conducerile ansamblurilor de cîntece ar trebui să păstreze un contact mult mai strîns cu Direcţia Muzicală din Direcţia Generală Radio care pe lîngă că posedă o bibliotecă vastă de cîntece de masă, (benzi şi partituri), îşi împrospătează necontenit repertoriul transmisiunilor cu lucrări noi.

Considerăm că aceste cîteva propuneri care nu se referă de fapt la conţinutul lucrărilor, — problemă ce o vom dezvolta la capitolul repertoriului — sînt în măsură să aducă o îmbunătăţire a modului cum e reprezentată creaţia compozitorilor noştri contemporani în repertoriul ansamblurilor.

2. — PROBLEMA PROFILULUI ŞI A TEMATICII REPERTORIULUI ANSAMBLURILOR

Pînă la această consfătuire, pentru unele ansambluri (în special pentru ansamblul S.P.C.), nu a fost clară problema profilului şi a tematicii. Direcţia Muzicii din fostul Comitet pentru Artă nu a avut o preocupare temeinică de îndrumare a ansamblurilor, care chiar dacă din punct de vedere organizatoric depind de diferite ministere şi organizaţii centrale, din punct de vedere al îndrumării artistice sînt totuşi subordonate Direcţiei Muzicii. Insăşi analiza termenului de „ansamblu" ne conduce la înţelegerea justă a profilului general pe care trebuie să-l aibă aceste instituţii. Nu este vorba aici de un cor singur (a capella) şi nici despre o orchestră de sine stătătoare. Corul, echipa de dansuri şi orchestra de acompaniament întruchipează o singură formaţie complexă dar unitară. Chiar de la înfiinţarea sa, ansamblul S.P.C. a părăsit drumul spre obiectivul pentru care a fost creat, căpătînd cu totul alt profil : orchestra s-a transformat într-o orchestră simfonică iar corul în cor a capella. In felul acesta, ansamblul tindea să devină o a doua Filarmonică, adică un combinat muzical cu compartimente independente între ele. Mai departe, analizînd denumirea acestor instituţii, vedem că ele sînt ansambluri de cîntece şi nu de muzică vocal-simfonică academică. La ansamblurile noastre, cu mici excepţii, se remarcă un simptom care poate fi numit „gigantomanie", preponderenţa lucrărilor de mare respiraţie (cantate, poeme vocal simfonice, oratorii ,etc.). In formele lui variate, cîntecul începe să fie acoperit de lucrări de acest gen, care nu sînt specifice ansamblurilor. Exemplul ansamblurilor sovietice care ne-au vizitat ţara ar trebui urmat şi din acest punct de vedere. Sute de mii de oameni au rămas entuziasmaţi de înalta ţinută artistică a ansamblurilor sovietice, care însă nu cuprindeau oratorii şi cantate de mari proporţii. Un lucru esenţial pe care ar trebui să-l învăţăm de la aceste ansambluri, este acela că se poate realiza artă mare în forme mici. De curînd ansamblul M.A.I. a achiziţionat un oratoriu de durata unei ore, adică mai mult de jumătate dintr-un program. Ansamblul S.P.C. nu are în repertoriu decît şapte cîntece de masă (din care două ocazionale, pentru alegeri), — în schimb, aruncîndu-ţi ochii pe repertoriu, întîlneşti lucrări de mari proporţii ca : Fantezia pentru cor,

pian și orchestră de Beethoven. Dansurile polovțiene din opera „Cneazul Igor" de Borodin, „Altarul Mînăstirii Putna" de Ciprian Porumbescu. „Cantata Bucureștiului" de A. Mendelsohn și altele.

Evident că lucrări de acest fel sînt necesare, atît prin valoarea lor proprie cît și prin faptul că ele contribuie la ridicarea nivelului profesional al coriștilor. Nu criticăm faptul că ansamblurile au în repertoriul lor lucrări de acest fel, ci faptul că unele au uitat că preponderența trebuie acordată cîntecelor. Același lucru se poate spune și în legătură cu lucrările a capella ; este îndeobște cunoscută de toată lumea importanța acestor lucrări, care ajută la omogenizarea glasurilor și la stabilitatea cîmpului sonor al formațiilor respective. Arătînd că specificul ansamblurilor presupune orchestra de acompaniament, nu ne gîndim cîtuși de puțin că trebuie renunțat la lucrările a capella. Ele sînt necesare de altfel și pentru a da mai multă varietate programelor.

In ceea ce privește profilul propriu zis al fiecărui ansamblu, acesta este determinat de tematica repertoriului. Acest lucru se reflectă în repertoriul și programele ansamblului U.T.M., care conține o serie întreagă de cîntece despre și pentru tineret, ca de exemplu : „Noi te cîntăm tinerete" de G. Klein, „Sub mîndre flamuri tinerești" de R. Paladi, „Tinerii merg mînă-n mînă" de V. Timiș, „Cîntec tineresc pentru pace" de A. Vieru și altele. De asemenea în repertoriul ansamblului M.F.A. există circa 30 de cîntece ostășești, printre care : „Comandantul" de Dinu Stelian, „Marșul tanchiștilor" de Marius Mihail, „Oaste mîndră și viteză" de N. Kirculescu, „Trec pandurii" de C. Costoli, „Viteazul pandur" de I. Chirescu, „Cîntecul ostașului nou" de A. Vieru, „Cîntec de înfrățire" de V. Popovici, etc. De asemenea ansamblul C.F.R. are în repertoriul său cîntece inspirate din trecutul și prezentul muncitorilor ceferiști, ca de exemplu: „Sirena lui Vasile Roaită" de V. Popovici, poemul „Grivița Roșie" de G. Bazavan, „Fuge trenul" de A. Hönig, „Trenule voinicule" de C. Palade, „Cale lungă drum de fier" de G. Dendrino, cîntecul revoluționar „Alarma la C.F.R." etc. La rîndul său ansamblul C.C.S. are în repertoriu numeroase cîntece inspirate din munca diferitelor ramuri de producție : petroliști, mineri, oțelari. Mai puțin conturat apare profilul individual al ansamblului M.A.I. și de loc nu se vede un specific al ansamblului S.P.C. Din păcate, în schimbul de experiență nu a fost antrenat și ansamblul de cîntece U.C.E.C.O.M., de a cărui îndrumare și existență sub formă de ansamblu semiprofesionist, Direcția Muzicii din Direcția Generală a Artelor, nici nu a avut cunoștință.

Problemele de repertoriu ale acestui ansamblu sînt mai dificile, deoarece abia vor trebui create lucrări legate de specificul său, care cuprinde ramuri importante, în special în ceea ce privește industria bunurilor de larg consum. Ansamblurile profesioniste din provincie : „N. Bălcescu" din Craiova, „Ciprian Porumbescu" din Suceava, trebuie să aibă după părerea noastră, ca sarcină principală, valorificarea folclorului din regiunile respective. Prin Directia Muzicii din D.G.A. Ministerul Culturii va trebui să se preocupe îndeaproape de orientarea justă a profilului acestor trei ansambluri, care pînă acum au fost lipsite de o îndrumare centrală.

Cîteva observațiuni în legătură cu profilul individual. In unele cazuri (de exemplu, ansamblul U.T.M.), se remarcă o îngustare a repertoriului, deoarece s-au neglijat cîntecele cu alte teme decît cele specifice. In al doilea rînd, specificul trebuie să fie oglindit nu numai în repertoriul general, ci și în programele spectacolelor.

Spuneam că în timp ce profilul general al ansamblurilor este determinat de repertoriu, — profilul individual este determinat de tematică. Din referatul ținut de tov. Mureșanu, dirijorul ansamblului S.P.C., a reieșit că însăși noțiunea de „tematică" nu este tuturor destul de clară. In referatul amintit se arată că pînă în prezent corul și-a însușit piese cu tematica următoare : cîntece despre pace, despre dragostea față de partid, despre reconstrucția capitalei, cîntece din țările de democrație populară, din repertoriul clasic universal, din cel clasic romînesc cîntece populare și cîntece de masă. Credem că nu trebuiesc confundate genurile muzicale sau apartenența compozitorilor de diferite școli, cu tematica. Prin tematică noi înțelegem, în primul rînd, problemele, subiectele abordate în lucrările din repertoriu. Cineva afirma că repertoriul trebuie să conțină lucrări care plac în primul rînd coriștilor. Dar aceasta nu înseamnă nicidecum că trebuie să ne fie indiferente problemele pe care le tratează lucrările respective. Scopul este tocmai ca lucrările să conțină și teme interesante dar să fie și realizate din punct de vedere artistic. La fel de necorespunzătoare este o lucrare realizată bine muzical dar al cărui text este mediocru sau exprimă idei greșite, ca și o lucrare care pune bine problema, din punct de vedere al textului, dar nu este realizată din punct de vedere muzical. Aceste două elemente nu se pot despărți.

Analizînd repertoriul ansamblurilor din punct de vedere al tematicii — adică al conținutului de idei pe care-l exprimă — referatul Direcției Muzicii a scos în relief unele lacune foarte importante. Cea mai gravă din toate este lipsa aproape totală a lucrărilor tratînd tema agriculturii. Intreaga țară își concentrează astăzi eforturile în această direcție, mii de muncitori din cele mai diferite domenii au avut învoirea de a pleca să lucreze la sate. Toată această măreață acțiune, aflată azi în centrul preocupărilor statului nostru, nu a avut aproape nici un ecou în viața ansamblurilor. Se pare că ansamblurile M.F.A. și M.A.I. au uitat că cea mai mare parte a ostașilor sînt fii de țărani muncitori : că ansamblul C.C.S. a uitat faptul că mișcarea sindicală cuprinde și sindicatele din sectorul agricol ; că ansamblul S.P.C. a uitat de miile de muncitori din București care pleacă la sate ; că ansamblul C.F.R. a uitat că transporturile joacă un rol important în problema schimbului dintre sat și oraș ; că ansamblul U.T.M. a uitat de utemiștii de la sate. Nu e de mirare că ansamblurile încă nu au făcut (cu excepția unei brigăzi din ansamblul C.C.S.) nici o deplasare pentru a da spectacole la sate.

Viața satului nostru se mărginește doar la cîntece populare a căror frumusețe și utilitate e incontestabilă, dar pe lîngă acestea, trebuiesc neîntîrziat adăugate cîntece inspirate din viața nouă a satelor noastre și axate pe ceea ce se întîmplă acum, sub ochii noștri.

Inafară de această lipsă generală, mai sînt unele lipsuri legate de specificul fiecărui ansamblu : așa, de exemplu, în repertoriul ansamblului C.C.S. sînt prea puține lucrări inspirate din viața și lupta oamenilor din sectorul bunurilor de larg consum, iar tematica ansamblului U.T.M. se menține la probleme generale despre tineret, lipsind cu desăvîrșire cîntece despre tinerii din diferite ramuri de activitate. Cînd vorbim despre temele cu conținut politic actual nu înțelegem aceasta în mod strîmt ; ceea ce trebuie să apară este *omul nou* cu toată bogăția lui sufletească, și nu simple scheme și șabloane care nu conving pe nimeni.

Planul anual de îmbogățire a repertoriului trebuie să se întocmească pe baza unei tematici bine gîndite și largi. Sînt încă ansambluri la care îmbogățirea repertoriului se face în mod întîmplător. Este semnificativ faptul că ansamblurile C.C.S. și M.A.I., pînă la data consfătuirii, nu aveau încă un plan de îmbogățire a repertoriului, iar în propunerile ansamblului S.P.C. se prevedeau numai două cîntece de mase. Fixarea tematicii repertoriului pentru o stagiune este, după părerea noastră, un lucru esențial, ea constituie osatura care va susține întreaga orientare a repertoriului și producției ansamblurilor.

După fixarea tematicii generale, trebuie urmărită varietatea formelor de expresie a temelor propuse. Această varietate se referă atît la factura cîntecelor

cît şi la popularizarea muzicii din ţările prietene — în primul rînd a muzicii sovietice — şi a cîntecelor progresiste din ţările capitaliste.

Trebuie mult extinsă preocuparea în ceea ce priveşte cîntecele satirice. Un exemplu pozitiv l-a dat ansamblul C.C.S. prin cîntecele satirice „Gura mea toate le spune" de C. Palade, „Povestea nasului" de Elly Roman şi alte cîteva.

Cîteva cuvinte în ceea ce priveşte muzica diferitelor şcoli şi popoare. In primul rînd, lucrările compozitorilor noştri înaintaşi vor trebui mai mult popularizate. Fiecare ansamblu se' multumeşte în general cu ceea ce au scos alţii de sub colbul uitării, — deşi sîntem încă departe de a fi popularizat în măsura necesară moştenirea lăsată de clasicii noştri. Clasici ca Musicescu şi Kiriac nu sînt aproape de loc cîntaţi de ansamblurile noastre. Din repertoriul ansamblului M.F.A. lipsesc cu desăvîrşire lucrări de Cucu şi Kiriac.

In privinţa muzicii sovietice se constată că ansamblurile C.C.S. şi U.T.M. au un repertoriu sărac. La celelalte ansambluri, în special M.F.A., muzica sovietică este bine reprezentată, dar se poate constata că în general sînt cîntece vechi, că lipseşte preocuparea de a se urmări tot ce apare.

Cîntecele ţărilor de democraţie populară sînt bine reprezentate în proiectul ansamblului S.P.C., iar cîntecele progresiste din ţările capitaliste există numai în repertoriul ansamblurilor C.C.S. şi U.T.M.

Pe măsură ce conducerile ansamblurilor vor da atenţia cuvenită problemei tematicii şi a varietăţii formelor de exprimare muzicală a tematicii propuse. — sîntem siguri că repertoriul se va dezvolta în mod firesc, iar ansamblurile vor oglindi într-adevăr în producţia lor artistică toată bogăţia şi frumuseţea vieţii actuale.

3. — PROBLEMA METODELOR DE LUCRU ALE DIRIJORILOR

Un alt grup de probleme care au suscitat interesul viu al participanţilor la consfătuire, se referă la metodele de lucru ale dirijorilor, la interpretarea în general, cu toate coordonatele problemei de la fondul aperceptiv al coriştilor pînă la intensitatea trăirii creaţiei interpretative.

Natural că un schimb de experienţă de felul acesta. cu toate avantagiile lui, nu putea în nici un caz să ofere posibilitatea dezvăluirii întregului laborator de creaţie al formaţiilor respective. Lăsînd la o parte faptul că ansamblurile au înţeles să organizeze repetiţii destinate comisiilor, nu coriştilor, însăşi prezenţa acestor comisii în sala de repetiţii făcea vrînd-nevrînd ca repetiţia să capete un caracter oficial. In momentul cînd aceste schimburi de experienţă vor deveni ceva obişnuit — pentru aceasta ar trebui să fie frecvente — desigur că rezultatele vor fi mai concludente. Acordînd însă toleranţa de rigoare — dat fiind că inconvenientele erau de prevăzut — s-au putut trage o serie de concluzii valabile.

Pentru a avea o imagine mai fidelă a metodelor de muncă, referirea la modul de a învăţa o partitură — fie ea chiar la prima citire — este insuficientă. Rădăcinile problemei merg mai în adînc, pînă la modul în care ansamblurile respective se preocupă de ridicarea profesională şi chiar cetăţenească a membrilor din colectiv. Organizarea de cursuri în care să se predea lecţii de teorie şi solfegii, noţiuni de armonie, de istoria muzicii, de estetică marxistă şi de marxism-leninism, ni se pare esenţială.

In această direcţie, unele ansambluri, ca de exemplu C.C.S. şi M.F.A., se preocupă destul de asiduu şi acest lucru are efecte pozitive în munca ansamblurilor. Insăşi contribuţia pe care membrii ansamblului M.F.A. au adus-o prin discuţiile în cadrul consfătuirii denotă înaltul nivel profesional şi civic al acestui colectiv.

Acum cîteva constatări asupra diferitelor metode întrebuinţate de către dirijori pentru însuşirea de către cor a unei bucăţi noi. Unele ansambluri (C.C.S., M.F.A. şi C.F.R.) au început repetiţia prin exerciţii pregătitoare de intonaţie şi ritm (vocalize), individuale şi colective, în scopul încălzirii vocilor. Metoda este recomandabilă, ea putînd fi încă mai folositoare decît ca simplă încălzire a vocilor. De exemplu, dirijorii ansamblurilor C.C.S. şi S.P.C., aveau programate în repetiţie unele piese cu intervale foarte dificile (o septimă coborîtoare în piesa „Scîntela ilegală" de O. Varga şi o octavă micşorată superioară în lucrarea „Foicica bobului" de Gh. Dumitrescu). Dacă în exerciţiile premergătoare s-ar fi introdus unele fragmente melodice cuprinzînd aceste intervale, desigur că ulterior s-ar fi pierdut mai puţin timp cu învăţarea corectă a pasagiilor dificile.

La toate ansamblurile s-a putut constata că înainte de trecerea asupra studiului bucăţii noi, dirijorii au făcut mai întîi prezentarea piesei şi a compozitorului. De relevat faptul că la ansamblul C.C.S., prezentarea lucrării s-a făcut de către compozitorul însuşi tov. Ovidiu Varga, care a expus colectivului ideea lucrării si felul cum a concretizat ideea în muzică.

In unele cazuri, prezentările au fost lungi şi obositoare, ceea ce a făcut ca însăşi interesul să scadă (ansamblul C.F.R.). După prezentarea vorbită, toate ansamblurile (cu excepţia C.C.S.) au trecut la prezentarea muzicală integrală a lucrării, ceea ce iarăşi este un fapt pozitiv, deoarece în felul acesta s-a dat posibilitatea coriştilor să aibă o imagine integrală a lucrării pe care o pregăteau. Asupra metodei de asimilare concretă, s-au constatat — pe lîngă părţile pozitive, în general predominante — unele lipsuri care trebuiesc evidenţiate şi aici. Astfel, la ansamblul M.F.A. şi C.C.S. s-a putut remarca o scădere a tonului în decursul execuţiei. Explicaţia nu poate fi decît că formaţiile au fost obisnuite să cînte numai cu acompaniament de orchestră, iar studiul — numai cu însoţirea pianului. Ansamblul S.P.C., care e mult mai tînăr, nu a prezentat acest simptom, deoarece dirijorul nu apelează la ajutorul pianului decît în pasagiile cu dificultăţi de intonare. Studiul a capella trebuie să fie extins la toate ansamblurile, chiar dacă producţia ansamblurilor este prin specificul ei acompaniată de orchestră.

In alte cazuri (ansamblul C.F.R.), dirijorul cîntă odată cu pianul şi cu coriştii, ceea ce de asemenea e contraindicat, dirijorul ne mai putînd în felul acesta să seziseze eventualele distonări ale corului.

O problemă specială o ridică metoda întrebuinţată la ansamblul U.T.M., unde cîntecele se învaţă după auz. Ar fi superfluu să afirmăm că tov. Marin nu ştie că această metodă a neştiinţifică. Situaţia de fapt este însă aceea că membrii colectivului coral U.T.M. nu sînt permanenţi şi că, practic, ei nu au cînd să urmeze un curs de iniţiere muzicală, pe care dirijorul ar vrea să-l ţină. In legătură cu ansamblul U.T.M. s-a ridicat din nou, cu această ocazie, problema care ştim că frămîntă pe mulţi oameni de artă din ţara noastră : necesitatea reintroducerii studiului muzicii în şcoli, ceea ce ar avea şi alte consecinţe favorabile, pe care nu este cazul să le arătăm aici. Dar metoda învăţării pe dinafară are şi alt aspect, reversul medaliei. Indiscutabil că nu este ştiinţific să se înveţe lucrări după ureche, dar, în acelaşi timp, este oarecum penibil ca o serie de coruri începînd cu corul Filarmonicii de Stat — să cînte exclusiv cu partiturile în faţă, chiar cînd e vorba de lucrări ce pot fi destul de uşor memorate.

O ultimă observaţie asupra celor constatate în faza I-a a schimbului de experienţă : dirijorii nu trebuie să tragă în mod artificial o linie despărţitoare între însuşirea cîntecului şi nuanţarea lui. Inceputul interpretării şi nuanţărilor coincide cu începutul solfegierii. Nu putem rezista ispitei de a cita şi noi pasajul din prelegerile lui Stanislavski, amintit de tov. C. Rădulescu în referatul ţinut în numele Casei Centrale a Creaţiei : „Cînd cîntaţi chiar o vocaliză, cîntaţi nuanţat, punîndu-vă mereu o problemă psiholo-

gică, gîndindu-vă la o stare de spirit. La fiecare notă trebuie să vă dați seama pentru ce e ea acolo, ce exprimă ? Lumea, cultura, au nevoie nu de mașini care emit sunete, ci de oameni vii, de artiști care cîntă și al căror cîntec nu e un scop în sine, ci numai un mijloc de a comunica idei și emoții".

Aceste minunate cuvinte trebuie să constituie un îndreptar pentru toți dirijorii noștri. In faza de trecere asupra textului se adîncește în mod implicit și interpretarea. Nu trebuie uitat că problema de bază a interpretării realiste este redarea conținutului de idei, conținut care capătă prin vorbele cîntecului o formă de expresie directă. Considerăm că nu au fost destul de concludente cele mai multe din piesele alese de ansambluri pentru această fază, deoarece ele nu au dat posibilitatea de a sezisa procesul progresiv de însușire a conținutului și de dăltuire a interpretării în funcție de acest proces. In unele cazuri s-au prezentat lucrări în care acest proces era mult înaintat, piesele fiind aproape de finisare (ansamblurile C.C.S., U.T.M. și M.F.A.). In alte cazuri (ansamblul S.P.C.) nu fuseseră încă învinse dificultățile de intonație și ritmică, astfel încît piesa nu era coaptă pentru a se trece la faza aceasta. De aceea, repetițiile au avut un caracter static. La ansamblul C.C.S., repetiția a fost chiar obositoare pentru coriști, ceea ce nu este cîtuși de puțin recomandabil.

Unii coriști dădeau semne de plictiseală, de neparticipare, ori o condiție primordială a artei este ca ea să fie făcută cu plăcere. Lucrarea aleasă de ansamblul M.A.I. corespundea scopului propus, dar credem că solistul nu a fost ajutat suficient pentru a-i înțelege conținutul, deoarece a dat doinei o interpretare romantată.

La ansamblul M.A.I. s-au putut remarca efectele unei îndrumări greșite, atît în bucata a doua cît și într-a treia — ceea ce s-a manifestat prin anumite stridențe, care mergeau uneori pînă la țipăt. In ceea ce privește cea de a treia lucrare executată de ansambluri, ca și producția dată de cele trei ansambluri (C.C.S., S.P.C. și M.F.A.) cu prilejul consfătuirii, — sînt de asemenea cîteva observațiuni de făcut. Impresionantă prin căldura și humorul sănătos cu care a fost redată de ansamblul M.F.A. a fost lucrarea „Uhăi bade" în aranjamentul compozitorului Dinu Stelian. Totuși s-au putut remarca și la acest ansamblu, în „Soarele apune după deal" de Blanter și mai ales în „Poemul Ucrainei" de Alexandrov, unele sunete aproape țipate. In unele cazuri s-a remarcat o insuficientă preocupare a gesticei. Gestica nu poate fi un scop în sine, ci numai un mijloc convențional de redare a conținutului emotiv și de idei, pe care dirijorul îl transmite corului și pe care acesta, la rîndul lui, îl transmite publicului. Tocmai din această cauză, gestica nu trebuie să exprime nici mai mult nici mai puțin decît ceea ce trăiește dirijorul. La tovarășa Avramescu, dirijoarea ansamblului C.C.S. de exemplu, ni se pare că gestica nu este suficient coordonată cu trăirea, că exprimă mai mult decît intenționează de fapt dirijoarea. In schimb, la tov. Hönig de la ansamblul M.A.I., gestica ni s-a părut a fi mecanică, ea subliniind aspectele de suprafață (ritm, intrări ale vocilor), fără a exprima însă reflectarea conținutului piesei în conștiința și sensibilitatea dirijorului. Gestica tov. Mureșanu este foarte precisă, dar ni se pare că uneori dirijorul abuzează de efecte sonore în sine (contraste forte-piano), care de fapt nu sînt cerute de conținutul lucrărilor.

Iată un lucru pe care credem că n-ar trebui să-l uite nici un dirijor și nici un solist : publicul nu primește decît ceea ce îi dai și cum îi dai. Dacă dirijorul transmite coriștilor conținutul just și căldura sincerității (ceea ce nu se poate prin metodă dictatorială), aceștia o transmit la rîndul lor publicului, izbutind în acest fel să realizeze emoția fără de care arta nu poate fi convingătoare.

4. — PROBLEME DE ONGANIZARE A MUNCII ȘI DE COLABORARE INTRE ANSAMBLURI

Articolul de față a ieșit mult mai lung decît am intenționat și totuși avem impresia că am trecut pe lîngă unele lucruri importante. Mărturisim că atunci cînd am discutat în cadrul Direcției Muzicii despre utilitatea unui schimb de experiență între ansambluri, nu bănuiam cît de vastă este problema.

Lăsînd loc altora pentru a face completările si rectificările necesare — să trecem totuși la concluziile de ordin practic și organizatoric ce au reieșit din consfătuire.

In primul rînd a reieșit necesitatea ca Direcția Muzicii din Ministerul Culturii să se preocupe mult mai îndeaproape de activitatea ansamblurilor, atît în ceea ce privește determinarea profilurilor, cît și în ceea ce privește îmbogățirea repertoriilor.

Apoi, va trebui să se creeze posibilitatea ca ansamblurile să fie cunoscute de un cerc cît mai larg de auditori. Considerăm că este cazul ca una din sălile din Capitală să fie destinată exclusiv producției ansamblurilor de cîntece și dansuri.

Ansamblurile — cu sprijinul Ministerului Culturii — vor trebui să-și alcătuiască neîntîrziat consilii artistice, în componența cărora să fie antrenate personalitățile de frunte ale muzicii și artei noastre coregrafice. De asemenea, ansamblurile vor trebui să-și creeze secretariate muzicale și literare, cu sarcina de a păstra o legătură permanentă cu compozitorii și poeții și cu Uniunile respective.

Va trebui neapărat organizat un cenaclu al dirijorilor — fie dezvoltîndu-se nucleul existent la Casa de Creație, fie în cadrul Uniunii Compozitorilor, — în care dirijorii să poată realiza un schimb de experiență periodică. Foarte indicat ar fi după părerea noastră, ca la aceste cenacle să fie atrași și dirijorii corurilor amatoare. Și unii și alții nu vor avea decît de cîștigat.

Pentru scoaterea din impas a creației de cîntece de masă, ar fi poate nimerit să se înființeze și la noi, după exemplul sovietic un premiu anual al celui mai bun cîntec de masă. Depinde numai dacă această propunere va fi însușită și de Consiliul Central al Sindicatelor, care ar fi cel mai nimerit și interesat for în această problemă.

Sînt necesare de asemenea : introducerea ca metodă permanentă în munca ansamblurilor, a schimburilor de experiență, la care să fie antrenată întreaga masă a coriștilor, prin vizite reciproce, repetiții urmate de discuții comune ;

schimbul de repertoriu între ansambluri, în special cu lucrările legate de specificul unor ansambluri și care sînt în repertoriul altora ;

intensificarea de spectacole în fabrici și la sate.

Iată numai o serie de sugestii care — îmbogățite cu cele ale altora, dar mai ales, puse în practică — pot duce la rezultatele dorite, pentru continua îmbunătățire a activității artistice a ansamblurilor, în folosul marelui public ascultător și al ansamblurilor de amatori, care vor avea și mai departe un exemplu minunat din partea ansamblurilor profesioniste.

Despre unele scenarii muzicale la posturile noastre de radio

de V. CRISTIAN

Incadrîndu-se în ritmul viu al revoluției culturale, Direcția Muzicală din cadrul Radiodifuziunii a găsit forme variate de educare a noului public iubitor de muzică. Intr-adevăr, în ultimii ani, această Direcție s-a străduit să îmbogățească tot timpul formele de educație muzicală a auditoriului larg. Mase imense de auditori urmăresc cu interes prezentările concertelor simfonice, ciclurile de conferințe experimentale însoțite de ilustrații muzicale, audițiile axate în jurul celor mai importante faze istorice de dezvoltare a artei sunetelor, portretele marilor compozitori și înfine concertele-lecții și scenariile radiofonice inspirate din viața și opera marilor creatori.

Scenariul radiofonic se desprinde din ansamblul mijloacelor educative, ca un gen aparte, cu cerințe proprii, supus în același timp exigențelor literaturii dramatice și menirii sale cultural-educative.

Datorită vestmîntului literar atrăgător al scenariilor radiofonice, datorită abundenței de fapte anecdotice din care autorii știu de cele mai multe ori să desprindă sensul ideologic just, aceste audiții dramatico-muzicale sînt ascultate cu interes și trebuie spus că în actuala fază a educației muzicale a maselor largi ele îndeplinesc un rol pozitiv.

Nu putem nega legătura de cauzalitate dintre fenomenul creșterii uriașe în ultima vreme a publicului de concerte și audițiile radiofonice, printre care scenariile sînt desigur o formă deosebit de potrivită pentru a trezi interesul auditoriului larg față de viața și opera marilor compozitori, implicit deci față de istoria și problematica vieții muzicale.

Este incontestabil că operele literare ale trecutului cu subiecte inspirate din viața muzicienilor ca de pildă, „Nuvelele muzicale" ale lui E. Th. Hoffmann, „Călătoria lui Mozart la Praga" de Mörike, piesele scrise de autori contemporani nouă despre Mozart și Chopin, precum și filmele sovietice inspirate de chipurile marilor compozitori clasici ruși („Glinka", „Musorgski", „Rimski-Korsakov"), ca și alte filme cu teme muzicale, au exercitat asupra maselor largi o influență binefăcătoare, introducîndu-le în sfera de probleme a creației și esteticei muzicale.

In Rusia, interesul pentru opera lui Bach a fost suscitat de apariția unei nuvele intitulată „Sebastian Bach" publicată de scriitorul F. Odoevski în anul 1834, deci numai la cinci ani după istorica interpretare pe care Mendelsohn-Bartholdy a dat-o oratoriului „Patimile după Matei". Apariția acestei nuvele a contribuit într-o largă măsură la popularizarea figurii grandioase a genialului compozitor.

Sub raportul contribuției lor la popularizarea creației muzicale universale, la preluarea într-un spirit sănătos a moștenirii artistice a trecutului, scenariile radiofonice puse adesea în emisiune cu prilejuri comemorative, constituie o realizare merituoasă. De multe ori, sprijinindu-se pe o interpretare obiectivă a faptelor și fenomenelor de artă, ele prezintă incontestabile calități de fond și de formă.

Prin laturile pozitive și negative ce se desprind din audierea lor, ele apar ca perfectibile, printr-o mai îngrijită redactare, printr-o mai serioasă exigență științifică, printr-o șlefuire literară mai minuțioasă.

Chiar în scenariile pe care le vom aminti în cele ce urmează se remarcă la autori capacitatea de a situa faptul biografic într-o perspectivă istorică justă precum și darul de a închega un dialog, de a întruchipa mișcarea vieții.

Ținînd în egală măsură de arta literară ca și de scopul său educativ muzical, scenariul literar-muzical reclamă de la autor darul complex de a îmbina în mod armonios mersul desfășurării acțiunii dramatice cu ilustrarea muzicală semnificativă pentru viața și opera marilor compozitori.

Scenaristului îi revine menirea de a da viață unor eroi iluștri, de a-i face să acționeze prin mijloacele combinate ale muzicii și cuvîntului, sub impulsul celor mai tipice idei și sentimente ale epocii lor, de a arăta cum acest fond ideologic istoric este specific, pătrunde în substanța operei muzicale, constituindu-i conținutul și cum acesta din urmă își află forma de expresie corespunzătoare.

Avînd la îndemînă fapte și mărturii istorice, scenaristul poate, adîncindu-le și confruntîndu-le cu opera, să degaje elementul tipic al unei anumite realități sociale reflectată în creația respectivă. Este de la sine înțeles că autorul scenariului are dreptul, ba chiar obligația, de a folosi „citatul", punîndu-l în gura personajului său, care e un personaj istoric real și nu o ficțiune dramatică, bineînțeles cu condiția de a cunoaște „citatul", de a ști să-l interpreteze, subordonîndu-l în dramaturgia scenariului radiofonic, finalității educative a genului. Avînd libertatea de a-și trata subiectul potrivit cu înclinațiile proprii, scenaristul nu e de loc liber față de gîndirea eroului său, a cărui existență e un fapt obiectiv, istoric, oglindit în operă, în corespondență, în mărturii contemporane, etc. In nici un caz el nu poate schimonosi „citatul",

nu poate inventa, nu poate falsifica adevărul istoric, nu are dreptul de a semăna confuzii printre auditori, fără a degrada genul scenariului, privîndu-l de funcția sa educativă.

N-am putea spune că din punctul de vedere expus mai sus, scenariile noastre radiofonice ar fi satisfăcătoare. Dimpotrivă. Unele prezintă lipsuri de informație, denaturări ale unor idei ce aparțin istoriei gîndirii muzicale, păcătuind adesea printr-o ilustrare muzicală generatoare de confuzii, dacă nu chiar nepotrivită.

Scenariile radiofonice, pe care le-am ascultat în ultima vreme, seamănă pe alocuri mai mult cu reportajul radiofonic dialogat, decît cu o construcție dramatică. Mijloacele ample, teatrale și muzicale, de care autorul unui scenariu se servește, permite încadrarea acțiunii într-un conflict dramatic, conflict care poate spori interesul auditoriului.

De multe ori, scenaristul dă impresia că ar voi să cuprindă într-un ceas întreaga existență istorică a creatorului-erou, tinzînd la dramatizarea sau transpunerea în mici momente dialogate a locurilor comune din biografia marilor compozitori.

Impresia auditoriului este că autorul, vrînd să cuprindă totul, reușește pînă la urmă să îmbrățișeze... văzduhul. Este limpede că un scenariu, nu trebuie să fie o biografie completă, radiogenizată. Un scenarist talentat e liber să izoleze din complexul de fapte biografice, unul sau două momente caracteristice, legîndu-le într-un tot dramatic. In felul acesta, ilustrația muzicală ar obține o mai mare eficiență educativă, putînd fi explicată mai adîncit.

Dar să procedăm metodic, în ordinea în care ni s-au impus lipsurile anumitor scenarii.

Să luăm scenariul „Musorgski". El începe cu o scenă care se petrece în casa cîntăreței Leonova, în 1883, la doi ani deci după moartea genialului compozitor. Asistăm la un dialog evocator între Stasov și Leonova. Cel dintîi citează dintr-o scrisoare a lui Musorgski: „Musorianin rămîne fidel deciziei sale! Nu mă voi opri în fața nici unui șantier neexplorat! (sic) Niciodată! Inainte!".

Inafară de faptul că „șantierul neexplorat" este un nonsens, există într-una din scrisorile compozitorului adresată lui Stasov această admirabilă gîndire, pe care autorul scenariului a citat-o probabil din memorie: *„Oh! în ziua cînd Musorianin* (astfel îl porecliseră pe compozitor copiii lui Stasov, ceea ce nu se explică în scenariu unde porecla apare „ex abrupto", surprinzînd auditoriul) *va porni să facă ocolul Rusiei, maica noastră! o va face pentru a desțeleni un pămînt fecund de cernoziom și pentru a arunca sămînța în brazda întoarsă de plug, în brazda aburindă. Ura! ceea ce vreau este să scormonesc în voie acest pămînt nedesțelenit încă".* (Autorul scenariului ar spune: acest șantier neexplorat). Și mai departe: *„Eu nu vreau să fac cunoștință cu poporul, ci vreau să fraternizez cu el!"*

Trec mai departe. Leonova spune: ....„Studiez acum suita lui minunată „Camera copiilor". Și adaugă: „O cunoașteți desigur..."

Faptele stau astfel: Suita e un ciclu vocal ceea ce e altceva. Apoi, întrebarea Leonovei e ridicolă. Toată Rusia știa în 1883, și de atunci întreaga omenire, că ciclul vocal „Camera copiilor" a fost inspirat de copiii lui Stasov, cărora lucrarea le este dedicată. Stasov a fost deci printre cei dintîi care a cunoscut-o.

E limpede că întrebarea Leonovei: „O cunoașteți desigur"? se poate adresa eventual autorului scenariului și nu marelui Stasov.

Auzim apoi primul cîntec din ciclu, dar melodia recitată se pierde într-un fond muzical care n-are nimic comun cu Musorgski. Ilustrația este alcătuită dintr-un fragment din cele „opt piese ruse" pentru orchestră de Liadov. Auditoriul căruia i se face educația, poate crede că a auzit muzică de Musorgski.

Apoi scenariul ne mută în perioada copilăriei lui Musorgski, aducîndu-ne în camera lui, la vîrsta de 6 ani. Musorgski copil de 6 ani, doica lui și apoi țăranii revoltați, vorbesc la fel ca Stasov și Leonova, fără un specific lexical al vîrstei, condiției sociale și culturale.

Autorul vrînd să situeze desfășurarea acțiunii scenariului în timp, ne face să asistăm la o scenă de revoltă a țăranilor, care se desfășoară pe un fond muzical de Glinka (Ivan Susanin) apoi de Liadov (cele opt piese) și în fine auzim Preludiul din „Hovanșcina".

Este poate cazul să arătăm că între 1860-1870, Musorgski a scris într-un șuvoi neîntrerupt, nemuritoarele sale romanțe inspirate din viața țărănimii ruse, „file rupte din viața, suferințele și bucuriile poporului" cum le numește Stasov, putînd fi considerate o frescă muzicală impresionantă a întunecatei epoci a iobăgiei.

Este evident că scena țăranilor revoltați putea fi ușor ilustrată cu romanța „Nani, nani, pui de țăran", cu „Cîntecul lui Eremuska" sau cu „Calistratiuska" sau cu oricare dintre romanțele „gogoliene" ale lui Musorgski. Ilustrația a constat însă, la indicația autorului probabil, din muzică de Glinka și Liadov.

Trec peste unele neglijențe de stil pentru a ajunge la scena în care Musorgski visează în fața catedralei Vasile cel Blînd.

„Catedrala Vasile cel Blînd... Ce minune de arhitectură!... Parcă aștept din clipă în clipă să iasă dintre zidurile ei boieri cu mantii de mătase groasă, cu căciuli grele acoperite cu zeci de broderii și cîrje sculptate în aur...".

Căciulile acoperite cu *„zeci de broderii și cîrje sculptate..."* constituie o ciudățenie vestimentară pe care n-o găsim în nici una din lucrările plastice ale marilor pictori realiști ruși. Față de aceste vorbe de o searbădă poezie, cît de emoționante și actuale ne apar cuvintele pe care Musorgski le scrie lui Balakirev de la Moscova:

„Am văzut Kremlinul, minunatul Kremlin! Pe măsură ce mă apropiam de el, mă simțeam fără voia mea cuprins de o adîncă venerație... era trecutul în tot ceea ce are el mai sfînt și mai mare!" (Nu boierii cu căciulile acoperite cu broderii și cîrje).

Și mai departe, în aceeași scrisoare citim: *...„Pînă acum am fost cosmopolit, dar s-a produs în mine o transformare: tot ceea ce este rusesc mă emoționează și mi-e familiar; cred că am început să îndrăgesc cu adevărat Rusia!"*.

E inutil să arătăm cît de la locul lor ar fi asemenea mărturisiri sincere și vibrante într-un scenariu, în care Musorgski visează cu ochii deschiși în fața turlelor vestitei catedrale. Abia după călătoria la Moscova, se produce procesul de creștere a forței creatoare musorgskiene. E perioada romanțelor pe texte de Kolțov și Necrasov și a muncii avîntate la opera „Boris Godunov".

Intr-un alt loc al scenariului autorul pune pe Musorgski să afirme că poemul simfonic: „O noapte pe muntele pleșuv" ar fi ecoul „Dansului macabru" de Liszt, cu care în fapt lucrarea n-are nici o legătură.

Altceva spune Musorgski despre această lucrare scrisă ca muzică de scenă pentru piesa „Vrăjitoarele" de Mengden și anume, iată ce:... *„forma și conținutul lucrării mele sînt rusești și de un caracter propriu"*.

Autorul scenariului e în contradicție deci cu autorul poemului. Noi ne plasăm de partea lui Musorgski. Ar mai fi multe de spus cu privire la justa interpretare a puținelor fapte și documente cunoscute de scenarist, puține față de marele număr de fapte și documente adunate de muzicologii ruși, sovietici și ai întregii lumi, cu privire la marele compozitor clasic rus.

Ne oprim însă asupra afirmației pe care scenaristul o pune în gura lui Musorgski, după care ciclul vocal „Cîntecele și dansurile morții" ar fi scrise pe texte de Kolțov. Este sigur că afirmația aceasta, aparținînd scenaristului și împrumutată cu dezinvoltură personajului principal, nu poate să se substituie unui adevăr notoriu, clar ca lumina... tiparului. Pe edițiile cele mai vechi ca și pe cele mai recente ale acestui ciclu vocal, autorul textelor poetice este Goleșnicov-Kutuzov și nu Kolțov.

Această confuzie denotă o grabă caracteristică menită a strica, vorba poporului, „treaba educativă".

Nu putem încheia această succintă examinare a scenariului „Musorgski" fără să citățm cuvintele pe care sora lui Glinka, le adresează lui Musorgski: „mergi dragul meu, pe calea vîntului...".

Pornind pe calea vîntului, informațiile necontrolate științific pot face mai mult rău decît bine.

★

Scenariul *„Bach"* începe ca și „Mussorgski" după moartea compozitorului. Vocea crainicului face o scurtă situare în epocă, în care găsim obișnuita proză a unor programe de sală dintr-un stadiu depășit. Acțiunea propriu zisă începe cu o convorbire între Kirnberger, un fost elev al maestrului, și văduva acestuia, Ana Maria Magdalena. Apoi, același salt înapoi pe firul vremii pînă la perioada de la Köthen, de după moartea primei soții Barbara, deci între 1721—1723.

Bach se pregătește să plece la Hamburg, „unde se caută un loc de organist" adică unde se caută „un organist". Il aflăm apoi la Leipzig unde ia locul organistului „Kühnau". In realitate, Kühnau ca predecesor al lui Bach n-a existat. A existat însă un anume Kühnel înaintea lui Kuhnau, compozitor și organist, precedesor al lui Bach. Contopind cele două nume, scenaristul a inventat un nume nou „Kühnau".

Autorul urmărește apoi cu fidelitate povestirea din cunoscuta carte „Mica cronică a Anei Magdalena Bach", apărută apocrif în engleză, apoi în germană. Alte documente sau izvoare de informație nu apar evidente în decursul acțiunii.

La un moment dat, se povestește cunoscuta scenă a vizitei unui englez la Bach, pe care o aflăm și în cartea citată.

Cei doi discută despre Haendel. Se aude „Fierarul vesel" de Haendel.

Bach: „Imi place foarte mult. Numai un om din Saxonia poate gîndi astfel".

Englezul: „Adevărat. Haendel e născut în același loc cu dv." (Mică lămurire geografică: Haendel s-a născut la Halle pe rîul Saale în Saxonia iar Bach la Eisenach în Turingia).

Mai departe, Bach vorbind despre Haendel spune: „Da, e un urs german. N-am izbutit să înțeleg niciodată cum poate el trăi în insula aceea strîmtă și friguroasă, fără să-și vadă soarele țării sale. Am auzit că e foarte bogat; dar eu n-aș putea face la fel ca el" (adică cum? să fie bogat ca Haendel?).

Englezul (rîde): „Imi vine să cred că vă displace Anglia".

Bach: „Nu-mi displace cîtuși de puțin. Iubesc tot ceea ce e bun și sincer în fiecare țară"... (se aude muzica unei suite engleze) și personajul exclamă: „...Anglia!" Iar după ce se termină preludiul, adaugă! „Cam așa e Anglia, nu?"

Englezul: „Sînt fermecat de compoziția dv."

Bach: „Nu e o compoziție, ci o improvizație. Am auzit cîndva aceste ritmuri de la un compozitor al țării dv. Charles Dienport..."

Restul acestui dialog „instructiv" și „fermecător" îl trecem sub tăcere.

E limpede că pentru autorul scenariului, „Suitele engleze" sînt muzică descriptivă. După ce cîntă prima parte a unei suite, Bach afirmă ezitant: „Cam așa e Anglia, nu?" Pe urmă adaugă: „Nu e o compoziție, ci o improvizație".

De aici se pot ivi confuzii. Auditorii pot crede că Bach a urmărit să realizeze o muzică descriptivă în suitele engleze și că acestea n-ar fi compoziții, ci improvizații. Această impresie e confirmată de ilustrația muzicală. După ediția

„Bach Gesellschaft" (1863), „Suitele engleze" în număr de șase, provin în forma lor actuală din confruntarea manuscrisului original cu două copii, una a lui Gerber, alta a lui J. Christoph Bach. Copia fiului lui Bach poartă ca subtitlu următoarele vorbe franțuzești „fait pour les Anglois" („făcut pentru englezi").

Suitele se numesc engleze pentru că sînt scrise în stilul claveciniștilor englezi (al virginaliștilor), după cum Suitele franceze poartă pecetea influenței claveciniștilor francezi. Conținutul lor nu se deosebește de acela al Suitelor franceze decît prin prezența primei mișcări în formă de preludiu, în locul Allemandei inițiale din Suitele franceze.

Incolo, aceleași dansuri : Allemanda, Courranta (cu una sau două dubluri), Bourée și Giga.

Chiar dacă asemenea explicații nu se pot da într-un scenariu, este recomandabil să nu se lase afirmații confuze : ...„Cam așa e Anglia, nu ?" Sau : „Nu e o compoziție, ci o improvizație". Pentru că Suitele engleze trăiesc ca un grup de compoziții universal cunoscute.

O altă observație. Ultimul coral al lui Bach, dictat ginerelui său în preajma morții, începe cu vorbele : „In fața ta mă înfățișez, doamne" și nu „Te chem din adîncuri", cum arată scenaristul.

Scenariul urmărește cu fidelitate biografia bach-iană după A. M. Magdalena Bach și se încheie cu moartea compozitorului, după operația nereușită la ochi.

Nici un moment al scenariului nu-l înfățișează pe Bach înfruntînd ignoranța și obrăznicia nobililor și bogătașilor.

Autorul scenariului ignoră existența unui document rușinos, păstrat pînă în zilele noastre la Weimar, în care se poate citi : *„In ziua de 6 noiembrie 1717, concert-maestrul și organistul Bach a fost reținut sub stare de arest în clădirea judecătoriei comunale, pentru demisia lui lipsită de respect din slujba Curții, iar în ziua de 2 decembrie a fost concediat și pus în libertate"*.

Pentru spiritul de independență și mîndrie al ilustrului său soț, Ana Maria Magdalena a murit în mizerie, căci autoritățile comunale din orașul Leipzig i-au refuzat pensia, pedepsind-o pentru demnitatea cu care Bach refuza să se plece în fața patricienilor burghezi și a îngustimii de suflet a autorităților consistoriale.

In scenariu, conflictul dramatic apare estompat, fiind înlocuit cu o succesiune de scene și dialoguri.

★

Spațiul nu ne îngăduie să analizăm scenariul „Beethoven", despre care de la început auditoriul află o inexactitate și anume că genialul compozitor ar fi fost student al Universității din Bonn (asta în 1789). Probabil că scenaristul se referă la faptul că Beethoven a audiat unele cursuri de la acea Universitate.

Beethoven n-a fost niciodată student. El a fost un genial autodidact. Ca școală, el n-a trecut, din lipsa mijloacelor materiale, dincolo de absolvirea așa numitului „Tirocinium", un fel de școală primară, pregătitoare pentru gimnaziu. Beethoven a fost o personalitate atît de uriașă, încît n-ar avea nevoie de un certificat de bacalaureat, eliberat de scenarist.

Chiar de la începutul scenariului sîntem izbiți de falsificarea grosolană și naivă a gîndirii compozitorului.

Beethoven discută cu prietenul său Amenda despre dragostea sa pentru natură, a cărei frumusețe el năzuiește s-o redea prin sunete.

Amenda spune : „Și Haydn a încercat".

Beethoven : „Da, dar el le vedea cu alți ochi. La el totul e pus la locul lui, pieptănat frumos, ca într-un salon...".

Este de-a dreptul jignitor pentru memoria genialului compozitor să i se pună în sarcină o asemenea afirmație lipsită de respect față de creația lui Haydn. La 19 ani, cît avea Beethoven în clipa în care scenaristul îi împrumută aceste cuvinte, el nu avea alt ideal decît să învețe cu marele Haydn, a cărui glorie cucerise lumea. Beethoven a fost, după cum se știe, elevul lui Haydn pentru o foarte scurtă perioadă, iar în adolescență i-a dedicat primele sonate, dintr-un profund sentiment de admirație.

Este probabil că dacă autorul ar avea de scris un scenariu despre Haydn, muzica altui mare compozitor ar deveni „pieptănată frumos ca într-un salon"...

Și în acest scenariu se ilustrează momente biografice binecunoscute, fără să se axeze desfășurarea acțiunii pe un conflict central. Biografia este redată cu o mare economie de invenție dramatică.

Deși părți ale unor asemenea scenarii oglindesc priceperea autorului în mînuirea dialogului, ele poartă pecetea unei grabe superficiale care merge pînă la schimonosiri de nume, confuzii geografice, falsificări tendențioase ale gîndirii eroilor.

Toate aceste lipsuri ar putea fi remediate printr-un control mai atent al metodelor folosite de scenariști în redactarea lucrărilor lor, astfel încît scenariile radiofonice să corespundă întru totul menirii lor.

Patru madrigale de Paul Constantinescu

de TUDOR CIORTEA

Nu este de mirare că versul turnat în bronz al marelui Eminescu a stîrnit, încă de demult, lira compozitorilor noștri. De la romanța lui G. Stephănescu și G. Skeletti sau liedul de tip german al lui Gh. Dima, scrise pe la sfîrșitul veacului trecut, s-a făcut un pas important spre preocuparea compozitorilor de astăzi, crescîndă în ultimii ani, de a făuri un cîntec măestrit, inspirat din intonațiile versului popular. Problema aceasta relativ nouă și cu roade bune, rămîne deschisă și constituie o sarcină importantă în sectorul vocal al creației romînești. Mai ales astăzi, cînd se cere crearea unui repertoriu nou de operă, măestria în tratarea vocii solistice dar mai ales în dialogarea grupului de soliști sub forma duetului, terțetului și a cvartetului vocal, devine imperioasă.

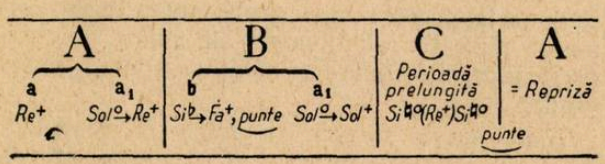
Dintre genurile vocale mai vechi, Madrigalul a fost acela care în secolul al XVI-lea a ridicat nivelul cîntecului popular prin tratarea contrapunctică a vocilor, lăsînd în urmă Vilanelele omofone și Frottolele semipopulare. Madrigalele unui Arcadelt, Willaert, Palestrina, Lasso pînă la Monteverdi, au contribuit atît la crearea stilului instrumental (prin trecerea părților vocale la instrumente) cît și la crearea operei.

In acest sens, cele patru Madrigale de Paul Constantinescu, pe versuri de Eminescu, sînt binevenite și marchează un început pe care, sîntem siguri, îl vor urma și alți compozitori.

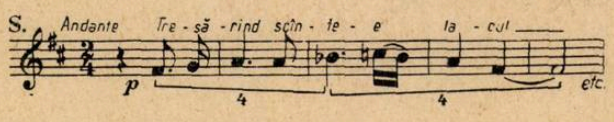
Vom încerca, în cele ce urmează, să analizăm, pe scurt, fiecare madrigal.

Nr. 1 „FREAMAT DE CODRU"

Un pastel de codru ce se transformă pe nesimțite într-un basm în care elementele naturii, izvorul, apa, cucul, teiul și în cele din urmă poetul își caută „crăiasa" care „nu mai vine". Compozitorul utilizează, pentru acest prim Madrigal, forma veche binară modulantă [1]), prelucrată pe secțiile principale ale textului, cu schema următoare:

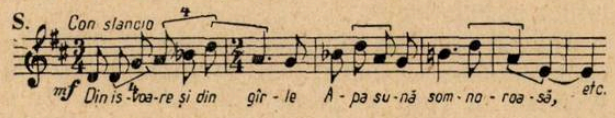


Toate secțiunile folosesc o tematică derivată din nucleul primului motiv.

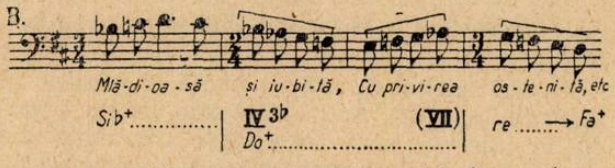


1) Atribuirea acestei scheme formei de *Rondo mare* (A. B. A/2 A) ar fi valabilă pe plan tonal și prin desele punți de legătură, nu însă prin conținutul ei liric și mișcarea lentă, tipicie pentru cîntec.

ceea ce dă întregii piese un aspect unitar. Lipsa de varietate tematică este compensată prin varietatea planului tonal și caracterul diferit al tematicii fiecărei secțiuni. Astfel melodia primei secțiuni se apropie mai mult de romanță (prin intonarea intervalelor de octavă și septimă, iar cea a secțiunii B (la bas) mai mult de cîntecul lung. Caracteristic pentru limbajul muzical al compozitorului este folosirea intonațiilor populare construite mai ales pe desenul tetracordului sau al cvartei simple:



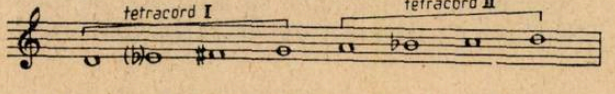
Deseori aceste intonații sînt folosite pentru inflexiuni modulatorii prin înlănțuirea tetracordului pe diferite trepte,



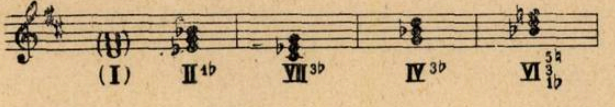
ceea ce ne dă frumoase tranziții modale în scară.

Și mai caracteristic pentru scrisul lui Paul Constantinescu este iscusința cu care își „călește" armoniile după necesitățile conținutului tematic, prin introducerea de sensibile mobile, creînd astfel noi și noi posibilități de expresie sonoră în albia aceluiași cadru tonal.

In cazul de față, tonalitatea de bază, mixolidicul cu treapta șasea coborîtă (tetracord superior frigic)



este armonizată, prin coborîrea treptei a doua, mai deseori, în felul următor:



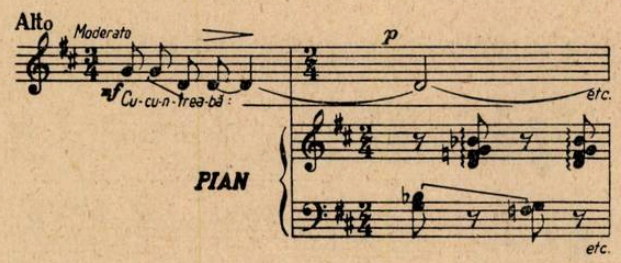
Deci armonii pe trepte secundare, trei din sfera subdominantei minore şi una (VII) din sfera dominantei minore. Cu ajutorul lor compozitorul confirmă mereu tonica prin tendinţa firească a acestor sensibile: mi bemol → re (II şi VII) si bemol → la (IV şiVI) (cvinta armoniei tonice).

Desele cadenţe interioare făcute de compozitor pe treapta a IV-a minoră şi a VII-a minoră dau acestui major teoretic o atmosferă duioasă, potrivită poeziei eminesciene.

Ţesătura cvartetului vocal este variată şi adecvată conţinutului. Începînd cu o frumoasă expoziţie tematică, tratată în imitaţii, vocile se resfiră preluînd pe rînd rolurile povestirii: apa (soprana), cucul (basul), izvorul (tenorul), poetul (alto), ca apoi ansamblul vocal să-şi re'a firul în repriză, terminînd în acorduri potolite, susţinute de o pedală a basului.

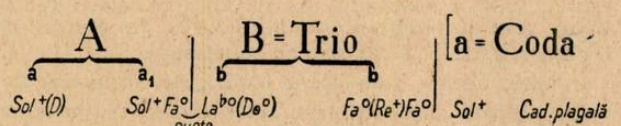
Acompaniamentul pianului subliniază discret mersul tematic. Bogat prin figurile unduioase ale introducerii şi în părţile expozitive, el este mai firav în partea a doua a secţiunii A unde jocul sonor al apei în bătaia soarelui este redat prin simple acorduri înlănţuite, nu suficient de plastice.

In schimb, în secţiunea B, „cucu-ntreabă" la vocea de alto pe o cvartă coborîtoare, imitată ingenios în acompaniament prin alternarea acordului de septimă cu acordul de secundă al subdominantei minore:



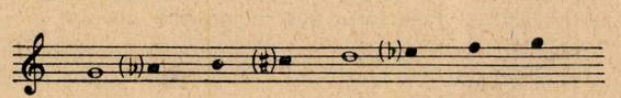
Nr. 2. — „LA MIJLOC DE CODRU DES"

Splendidă miniatură, ţîşnind în cele 13 versuri cu iz popular, din inima codrului des spre chipul „dragei mele", cu un larg chenar de soare şi de stele. Compozitorul utilizează pentru acest madrigal forma voioasă a Scherzo-ului, cu un Trio şi o repriză scurtată pentru Coda finală. Dăm mai jos schema ei:

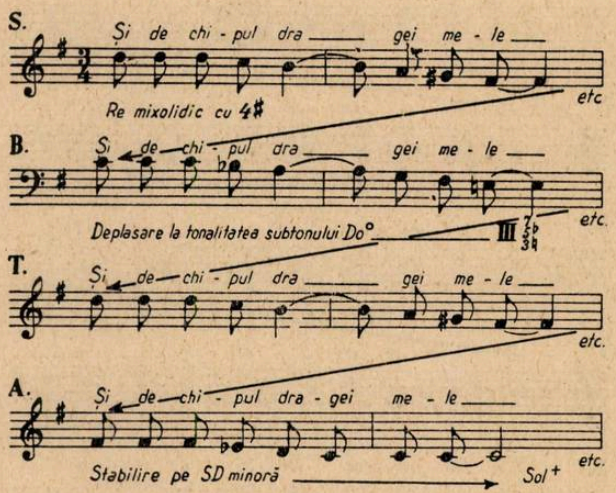


Partea intermediară este tratată în stil omofon, părţile exterioare în imitaţii strînse. Melodia principală, de factură populară, este în ritm parlando cu prelungirea ultimei silabe. Interesantă este transformarea grupului binar de trohei, de la început, în grup ternar cu deplasarea accentului tonic pe ultima silabă (a şaptea, versurile fiind eliptice).

Modul folosit este tot mixolidicul cu treptele II, IV, VI mobile.



Partea I-a, formată din două perioade, termină pe subtonul minor (fa minor). O frumoasă punte, clădită tot pe sistemul tetracordului înlănţuit, se stabileşte printr-o modulaţie enarmonică a basului spre la bemol minor (tonalitatea napolitană a Trio-ului). Secţiunea a doua a Trio-ului (b_1) este dinamizată prin introducerea ritmului punctat în genul cîntecelor maramureşene. Deosebit de frumoasă este revenirea la tonalitatea de bază prin înlănţuirea hexacordului recitat de la o voce la alta.



Mica repriză foloseşte capul tematic în chip de coda, terminînd în cadenţă plagală pe o arcuire a melodiei mixolidice stinsă într-un piano de ecou.

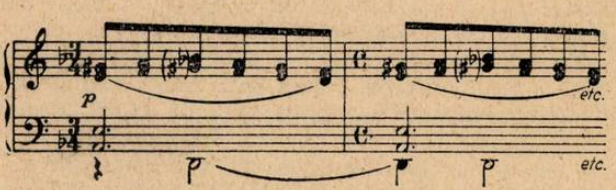
Nr. 3. — „PESTE VÎRFURI TRECE LUNA..."

Acelaşi peisaj de codru eminescian, brăzdat de astă dată cu puternice accente de elegie. Cele trei strofe echilibrate au îndemnat pe compozitor să structureze acest Madrigal pe forma liedului tripartit prin repetarea primei strofe în chip de repriză şi reluarea strofei a doua ca parte intermediară dezvoltătoare.

O frumoasă atmosferă de introducere pastorală prin dubla pedală alternată între dominantă şi tonică (re minor), peste care „trece luna", ridicîndu-se în pp din unisonul tonicei, la tenori şi basi, treptat, prin secundă, cvartă, cvartă mărită, stabilindu-se apoi în armonia plină a cornului care „melanconic" sună.

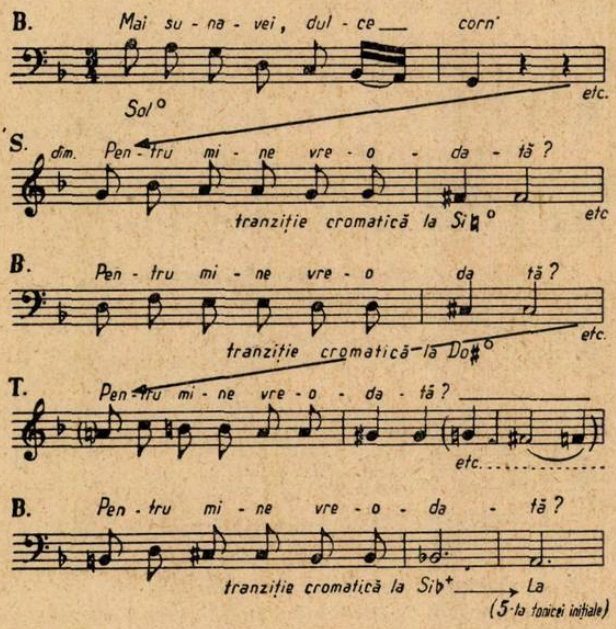
A doua strofă („mai departe, mai departe, mai încet, tot mai încet") formează a doua secţiune (a_1), trecînd la dominantă şi încheind în ton.

Este remarcabil aici începutul strofei („mai departe...") prin ornarea pedalei tonice cu o figură melismatică (trecută prin treapta IV urcată şi treapta VI coborîtă) procedeu întîlnit deseori în melodia populară şi în psaltichie (Ftoraua Hissar)



Partea intermediară (B) reprezintă o dezvoltare a ideii din secţiunea a doua a părţii principale („mai departe", etc.), culminînd cu strofa a treia în puternice accente de dramatism prin expresivitatea intonaţiilor melodice (a se vedea mai jos secvenţele tetracordului

micşorat pe cuvintele „pentru mine vreodată ?") şi lărgirea planului tonal pe linia tonalităţilor sumbre ale subdominantelor minore inferioare (do minor, fa minor, le bemol minor) cu revenire la sol minor, apoi o bruscă tranziţie cromatică spre si minor — do diez minor şi o întoarcere prin cadenţa frigică la cvinta (la) tonului iniţial.



Repriza (prin repetarea primei strofe) încheie în ecoul cornului „care mai sună", în ppp, pe cvintele grupei superioare de voci.

Iată un exemplu de măestrie, de tematică aleasă şi adînc.re temeinică a conţinutului poetic pînă la accente de un puternic dramatism, calităţi cari ridică acest madrigal la o piesă unică în literatura noastră vocală de cameră.

Nr. 4. — „STELELE-N CER..."

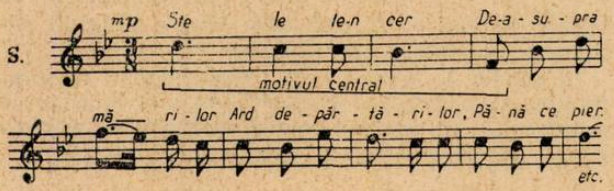
File postume ale poetului, din care se învolbură o viziune cosmică de o rară forţă de expresie. Versurile scurte, în catrene de 5—6 silabe cu un ultim vers rezumativ de 4 silabe arată un penelaj uşor de frescă. Cele nouă strofe formează o triadă: strofa 1, chenarul acestei fresci, este o nocturnă astrală dramatizată („Stelele-n cer — De-asupra mărilor — Ard depărtărilor — Pînă ce pier"). Strofele 2—5 reprezintă goana elementelor marine, stîrnite de faptul zilei solare. Strofele 6—7 cuprind o concluzie filozofică realistă de tip heraclitian[2]): veşnica trecere a elementelor în luptă continuă.

Ultimele două strofe sînt doar o subiectivare a poetului „plin de amor", cu o ultimă întrebare pe acelaşi nivel: „Nu e păcat — Ca să se lepede — Clipa cea repede — Ce ni s-a dat ?"

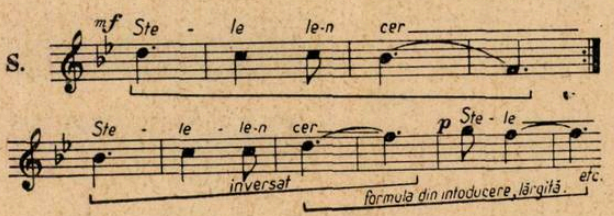
Transpunerea în muzică a acestei fresci se poate face în feluri diferite. Forma de Rondo a fost aleasă, desigur, pentru nevoia de a avea în cadrul acestui ciclu, un final jucăuş. E posibilă şi interpretarea aceasta. Compozitorul a ales astfel linia de minimă rezistenţă, ocolind cu desăvîrşire elementele dramatice din conţinutul poeziei, rezumîndu-se la sublinierea scînteierii stelare în chip de refren dănţuit pe un ritm delicat de dactil. Este un proces abil de reducţie şi simplificare a conţinutului în favorul construirii unei forme luminoase (Rondo în si bemol major cu Cuplet la dominantă, ambele repetate şi terminînd cu o repriză a refrenului în chip de Coda).

Nucleul tematic prefigurat în introducere, dar inversat şi pe valori mici

se lărgeşte în refrenul arcuit pe o scară pentatonică (hemitonică),



caracter pentatonic ce se accentuează în Coda:



Caracterul mai frămîntat al Cupletului este redat prin dezvoltarea elementelor tematice, printr-o uşoară alunecare spre tonalitate a dominantei minore. Repetarea ambelor părţi şi omiterea a 3 strofe din poezie au permis compozitorului să cuprindă materialul, destul de vast, prin suprapunerea diferitelor strofe, repartizate judicios între grupul vocal, cu precumpănirea mereu ivită a motivului de refren („Stelele-n cer"). Coda readuce refrenul simplificat ce se pierde în regiunea astrală a registrelor superioare.

In felul acesta, cele patru Madrigale, formează un ciclu organic amintind prin mişcările şi majoritatea formelor lor de cele patru părţi ale Sonatei.

Cele spuse înainte sînt suficiente, socotim, pentru a susţine, în concluzie, că tratarea cîntecului popular pe nivelul măestrit al polifoniei vocale şi al armonizării adecvate, izbuteşte să creeze opere de valoare numai atunci cînd această măestrie este făcută cu sinceritate şi reflectă în laboratorul ei o permanentă ancorare în miezul conţinutului poetic şi tematic.

Pe linia acestei afirmări, compozitorul Paul Constantinescu îmbogăţeşte mereu mijloacele de expresie ale melosului romînesc, deschizînd astfel pîrtii noi în făurirea unui repertoriu ales al muzicii noastre.

---

2) Heraclit din Efes (aprox 530—470 î. e. n.) filozof materialist grec, unul din principalii reprezentanţi ai dialecticii antice (N. R.)

„Pe Argeş în sus" – patru piese pentru cvartet de coarde de Th. Grigoriu

de NICOLAE PAROCESCU

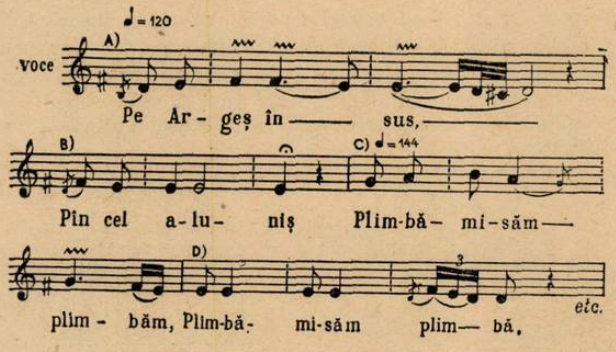
„Pe Argeş în sus" — patru piese pentru cvartet de coarde — ale tînărului compozitor Theodor Grigoriu, au fost deosebit de bine primite în cadrul unui cenaclu de la Uniunea Compozitorilor şi de publicul de concerte. Acest succes nu este întîmplător; el este justificat prin puternica notă lirică personală, prin modul deosebit de sugestiv în care compozitorul evocă plaiurile descălicărilor şi ale baladelor eroice, poezia specifică a locurilor şi veţii oamenilor de pe aceste plaiuri.

Mergînd în excursie „pe Argeş în sus", prin aceste locuri istorice, pe care anii copilăriei sale le populaseră fantastic cu toţi vitejii şi eroii baladelor învăţate din cărţile de şcoală, compozitorul se hotărăşte să dea viaţă nouă cîntecului bătrînesc al lui „Manolea", cutezătorul meşter legendar al cărui sfîrşit tragic a impresionat copilăria noastră a tuturor; se întoarce apoi la Bucureşti cu notaţii fragmentare de balade, jocuri şi cîntece argeşene.

Compozitorul nu se încumetă să abordeze o mare formă epico-dramatică; el se hotărăşte pentru forma unei suite de piese a căror unitate să o dea temele principale folclorice argeşene şi suflul eroico-epic din prima piesă a ciclului — „Baladă", ale cărei ecouri se regăsesc în celelalte piese.

Căutînd inspiraţia pentru cîteva imagini mari, generalizatoare, ale eroului popular, el îşi continuă documentarea literară şi muzicală la Institutul de Folclor, unde, în mulţimea de variante pe această temă, găseşte o variantă culeasă din Brăneşti, regiunea Bucureşti (balada „Manolea" are o arie mare de răspîndire), care i se păruse mai tipică.

Iată imaginea lui „Manolea" — aceea plăsmuită de popor.

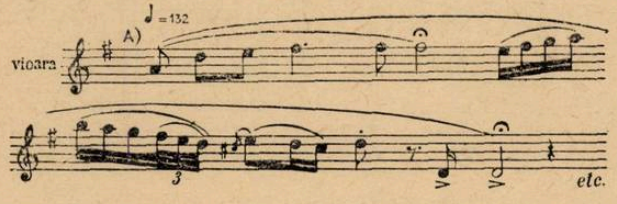


Este în adevăr, un „Manolea" frumos. Acest recitativ melodic — nesfîrşită melopee uimitor de variată şi expresivă, generată de cîteva motive foarte simple, bazate pe ritmul „parlando" al colindelor (cu optimea ca durată de bază), dar cu execuţie „rubato" — este un exemplar tipic al recitativului epic popular.

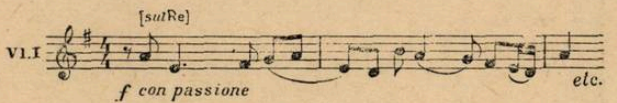
Cele dintîi versuri ale acestui recitativ generează direct prima piesă a lucrării lui Grigoriu, colorînd cu atmosfera lor luminoasă şi gravă totodată, întreaga lucrare (compusă din: 1. — un tablou — *„Balada"* — cu caracter programatic pe tema baladei populare „Manolea"; 2. — o piesă scherzando — *„Joc din fluier"* —; 3. — o temă cu variaţiuni — *„La izvoare"* şi 4. — un rondo — *„Sălcioara"*).

Prima piesă — „Balada" — cu caracter programatic, începe cu o introducere ce creează puternic atmosfera poeziei epice populare, a locurilor şi eroilor din balada pe tema meşterului Manole.

Toată această mişcare introductivă — *Moderato, poco rubato* — este construită ca o dezvoltare scurtă, dar desebit de concentrată liric şi sugestivă, a perioadei iniţiale din introducerea instrumentală a baladei populare:



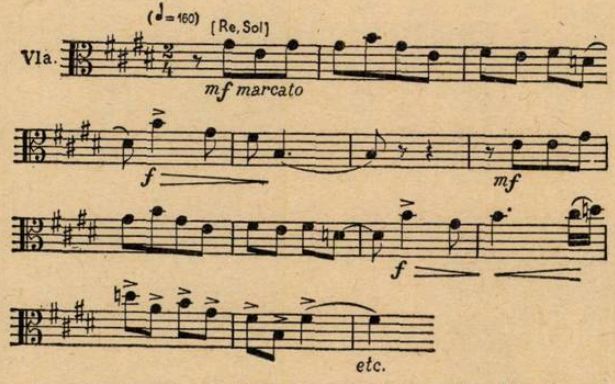
Ea continuă cu un fragment personal mai amplu, totul fiind repetat în altă tonalitate, într-o răsturnare a vocilor cvartetului. Iată fragmentul personal:



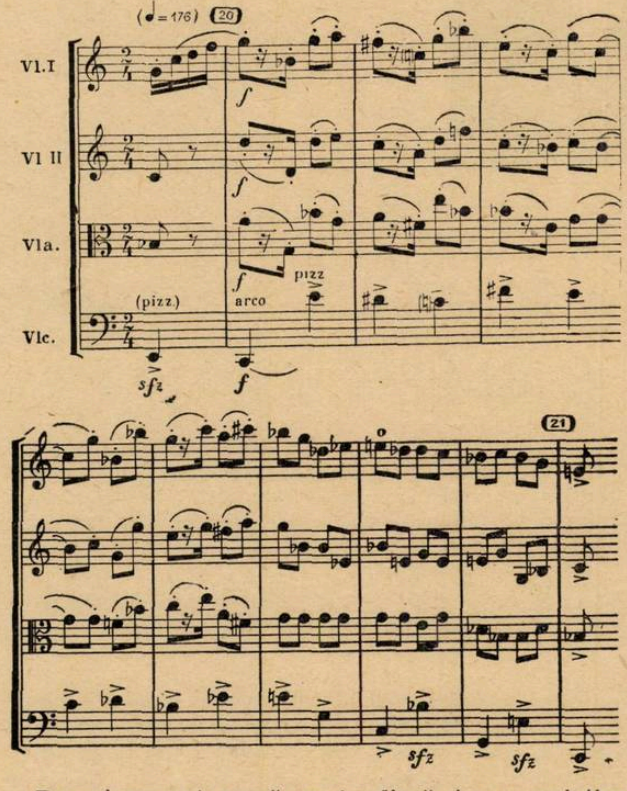
Este un exemplu grăitor de modul creator în care compozitorul foloseşte folclorul în lumina concepţiei sale personale, îmbogăţind şi lărgind imaginea populară fără să-i denatureze conţinutul. In cazul de faţă, figura eroului popular, tragicul lui sfîrşit, sînt parcă completate sintetic cu înţelesul nobilei îndrăzneli a artistului creator, îndrăzneală care a fost cauza acestui sfîrşit.

Urmează o serie de „mişcări", care reprezintă diferite momente din marele tablou epic al primei piese — *Baladă.*

Allegro molto, (în formă de lied mare) reprezintă momentul epic propriu zis, adus într-o tonalitate foarte luminoasă (mi major cu re natural) faţă de tonalitatea introducerii (sol major). Pe un fundal polifonic ce reuşeşte să sugereze viu caracterul epico-dramatic al timpurilor istorice în care ne duce imaginaţia, apare o temă asemănătoare unui corn ce cheamă neliniştit.



O nouă temă arată, prin caracterul şi prin dezvoltarea ei, că în cursul întîmplărilor intervine un moment dramatic care parcă frămîntă adînc viaţa. Revenirea la tema cornului menţine frămîntarea şi pregăteşte astfel treptat trecerea la o fază nouă, contrastantă, a momentului epic — o cavalcadă, (Presto ben ritmato), care sugerează şi mai clar caracterul programatic istoric al întregului tablou, prin dinamismul ei ritmic şi creşterea intensivă ce i se dă.



Revenirea mai gravă, mai adîncă (ca o amintire încă vie) a semnalului de corn, amplificat şi a temei contrastante care-i urma, întăreşte din nou înţelesul programatic al tabloului.

Momentul epic arătat trece aproape nemijlocit printr-o punte agitată, care, rezumînd parcă plastic toată atmosfera de pînă acum, ne pregăteşte printr-un crescendo dramatic, pentru momentul următor, al Baladei propriu zise — momentul de maximă tensiune lirico-epică. (Appassionato).

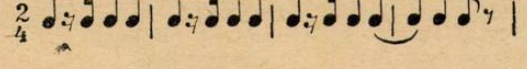
Folosind prin amplificare primele patru rînduri melodice din fragmentul vocal (recitativul epic) al baladei populare (ex. 1) urmate de fragmentul original din introducere (ex. 3), compozitorul realizează cu cele mai simple mijloace ale cvartetului de coarde — comentariul melodic homofonic, simplu acompaniat — un tablou de mare expresivitate: evocarea figurii tragice a lui „Manolea", legendarul meşter — artist şi constructor, martir al îndrăznelii creatoare, în luptă cu îngustimea de vederi a stăpînirii feudale. Este o scurtă, concentrată, povestire lirico-epică — cu sunete prelungi, încordate şi accente grave — ce pare a fi, pînă la urmă, o apoteoză.

După cîteva foarte scurte reveniri ale motivelor ce amintesc semnalul de corn şi cavalcada, fiecare în tonalitatea iniţială (mi major cu re becar, do major cu si bemol), împreună cu expresiva punte ce le legase, este readusă, cu altă repartizare de voci şi alte tonalităţi, întreaga introducere a *Baladei:* mai întîi într-o tonalitate grav contrastantă, do minor, apoi în tonalitatea iniţială, sol major. Tabloul se stinge senin pe două motive din introducere.

Trebuie subliniat că *Balada* — un tablou cu puternic caracter programatic — izbuteşte, cu mijloacele atît de dificile ale cvartetului de coarde, să creeze imagini de mare expresivitate, prin adîncimea şi totodată, claritatea lor (de pildă, amintirea mîndră a timpurilor eroice, de baladă, din introducere şi din momentele epice atît de sugestive ale baladei propriu zise), închegate într-o amplă piesă politematică în forma liberă a *fanteziei.*

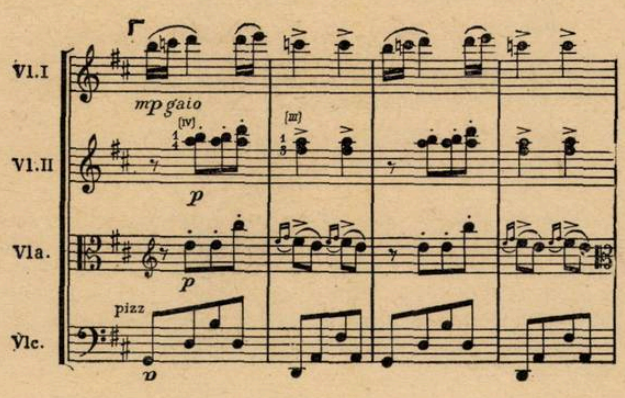
In fond această piesă este o mare baladă a lui *Manolea,* căreia compozitorul i-a dat un înţeles nou, mai amplu, mai adîncit.

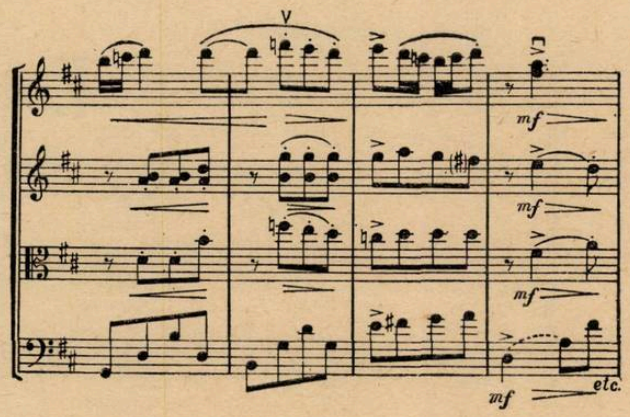
Cu privire la cavalcadă, care vrea să fie în primul rînd un moment ilustrativ-plastic, părerea noastră este că, — deşi motivul este gîndit foarte stenic şi contrastant în raport cu momentul anterior şi cu toată dezvoltarea armonică ce i se dă, mergîndu-se pînă la suprapuneri de tonalităţi diferite, pedale subînţelese ş.a., — efectul contrastant şi plastic ilustrativ este reuşit numai parţial. E posibil însă ca o execuţie fidelă a motivului ritmic

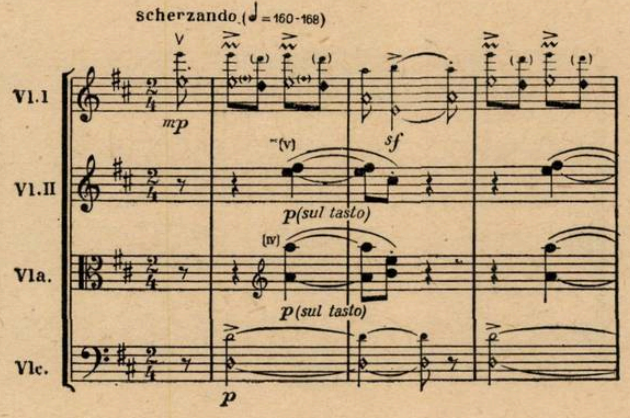


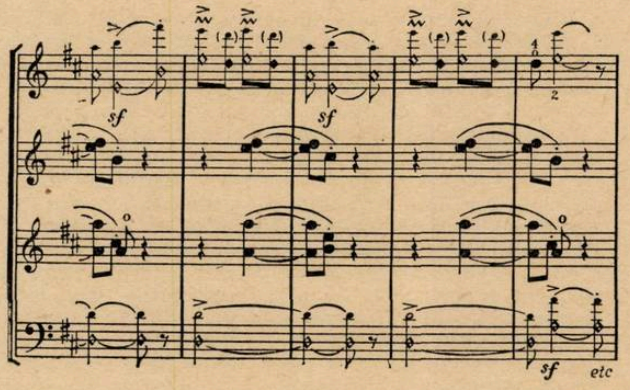
cu toate indicaţiile agogice şi dinamice (Presto, ben marcato) ppp etc. să determine crearea imaginii gîndite de compozitor.

Al doilea tablou — *„Joc din fluier"* — scurt scherzando, ne sugerează foarte viu întregul tablou al unei „hore" la ţară, unde dansuri şăgalnice şi legănate alternează, într-un iureş continuu, cu dansuri iuţi şi glumeţe însoţite de strigături satirice sau de scene comice. Mişcarea nu are amploarea unui scherzo, dar — cu sugestiva ei schiţare fugitivă a temelor glumeţe, simplu construite, prin ordonarea lor într-o formă clară şi prin scurta dar spirituala lor dezvoltare — aduce în mod real atmosfera scherzo-ului. Iată tema principală şi încîntătorul efect de fluier:



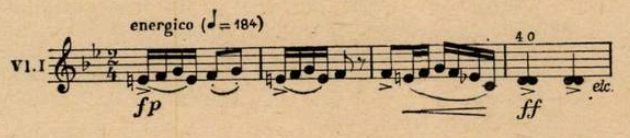




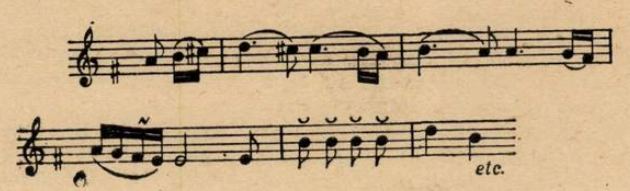


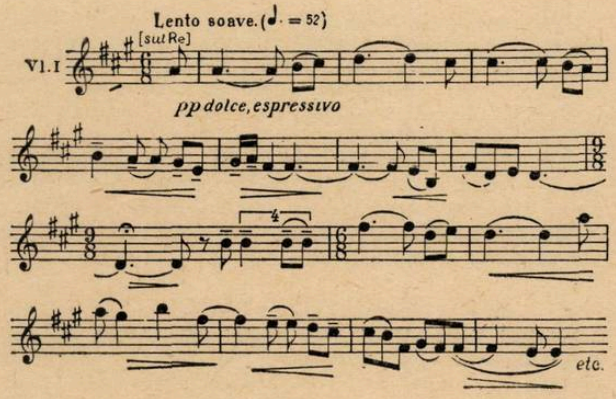
Amîndouă au ca sursă de inspiraţie un fragment de joc popular.

Iată şi tema părţii din mijloc a piesei :



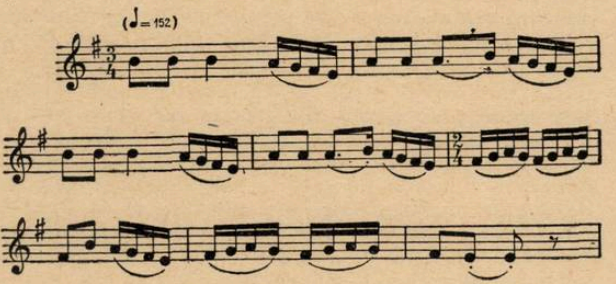
A treia piesă — *„La izvoare"* — constituie mişcarea lentă a lucrării şi este o temă cu variaţiuni în care tema, personală, este inspirată după primul rînd melodic al unui cîntec popular din regiunea Argeş, păstrînd din acesta numai fragmentul cel mai caracteristic. Iată rîndul melodic popular şi tema compozitorului :





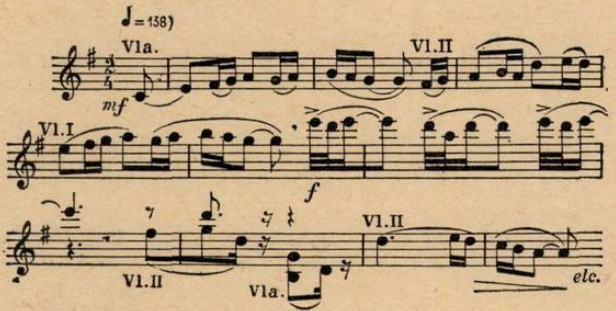
Tema însăşi şi variaţiunile ei, cu toate accentele grave ce le conţin au un caracter de contemplaţie senină şi vis poetic liniştit şi sînt profund optimiste. Învăluitor şi infinit nuanţat, cu expansiuni senine şi luminoase în primele două variaţiuni, visul trece, în cea de a treia variaţiune, printr-un moment mai agitat, chiar dramatic. Amplificarea temei şi accentele noi introduse în toate elementele ansamblului, împreună cu puntea ce o leagă de variaţiunea următoare, fac din această variaţiune un adevărat moment de contrast, cu toată unitatea tematică. Următoarea şi ultima variaţiune revine la visul luminos, asemănător cu aspectul său din variaţiunea întîia. Trebuie subliniată fina lucrătură polifonică şi simţul ascuţit al sonorităţilor ce ajută efectul liric.

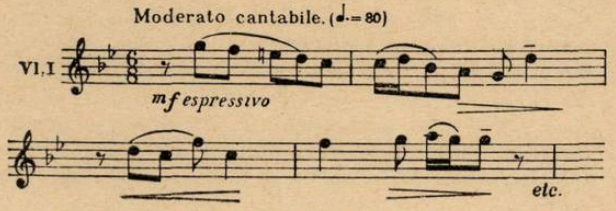
A patra şi ultima piesă a ciclului — *„Sălcioara"* — este un *rondo* avînd ca temă principală — refren, cunoscutul dans popular cu acelaşi nume.



Iureşul cupletelor originale, pline de poezie şi graţie, ce alternează cu poeticul, suavul refren al „Sălcioarei", este dominat totuşi de veselie.

Iată două cuplete personale :





Ultima apariţie a „Sălcioarei" şi a celorlalte temedansuri amplifică atmosfera de veselie în care lirismul visător al *„Sălcioarei"* (subliniat şi prin armonia ei cam vetustă de tonică-subdominantă şi intensificată printr-o scurtă dezvoltare a motivului ei iniţial) domină sfîrşitul.

Cu aprivire la această piesă ar fi de observat că travaliul tematic din coda ar fi trebuit să ne aducă toate laturile expresive la o mai mare potenţă şi strălucire, în special expresia veseliei, mai mult decît celelalte nuanţe lirice.

★

Meritul deosebit al cvartetului „Pe Argeş în sus" este marea sa expresivitate. Înţelesul său liric (căci el este dominant, cu tot caracterul programatic marcat al primei piese), — oricît de adînc şi de bogat — este atît de viu şi de clar încît ne lasă, în primul moment, impresia unei simplităţi a procedeelor artistice şi a imaginei muzicale în general. Dar ne convingem repede că claritatea imaginilor rămîne o calitate majoră a lucrării, iar în ce priveşte structura ei, nu întîmplător avem a face cu o complexitate apreciabilă a mijloacelor de expresie făurite foarte minuţios, cu o grijă ascuţită pentru precizie, economie şi claritate puse în slujba unei inspiraţii lirice bogate. Pentru vîrsta compozitorului, aceasta se poate numi, desigur, măestrie. Aşa se explică accesibilitatea acestor piese lucrate în stilul atît de dificil al cvartetului de coarde.

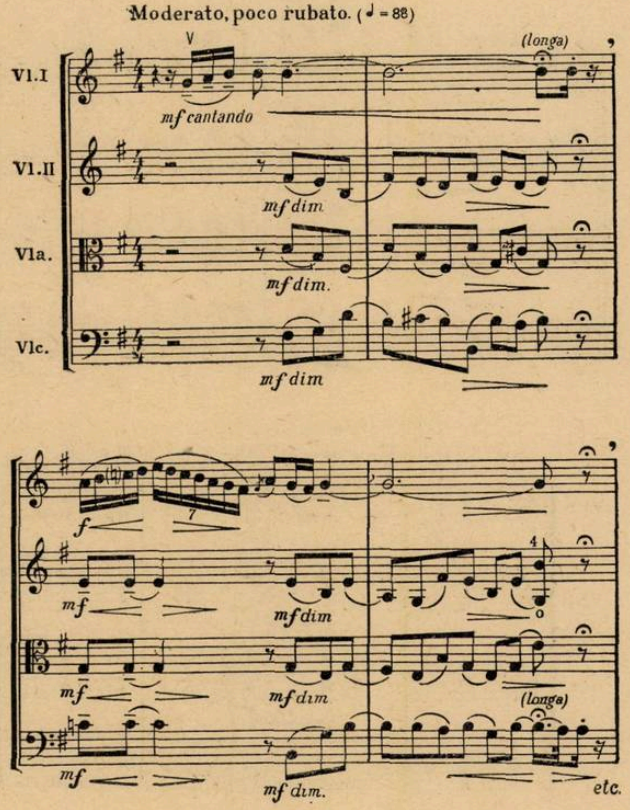
Melodicitatea bogată, cu caracter popular, este o trăsătură de bază a lucrării lui Grigoriu. Pe lîngă melodiile originale ce abundă în compoziţia sa, trebuie să subliniem şi melodiile deosebit de expresive pe care le-am citat şi care, deşi pleacă de la un motiv sau de la un fragment popular şi cresc din el, sînt, prin importanţa contribuţiei compozitorului, aşa cum am arătat, adevărate creaţii personale valoroase.

Caracterul popular al temelor lui Grigoriu n-are nimic din manierismul folcloric ce persistă încă şi azi la unii compozitori. El foloseşte modurile populare, intonaţiile, acompaniamentele instrumentale ale jocurilor populare — chiar şi într-o suită de piese cu caracter programatic popular şi cu subiect legendar, cum este lucrarea de faţă — într-un chip personal şi creator, mergînd nu spre pitoresc şi original în sine, ci spre veridicul popular amplificat artistic prin concepţia realistă a compozitorului. (Manierismul folcloric, denaturînd conţinutul original, viu, realist, al cîntecului popular, este de fapt un avatar al tendinţei decadente a „şcolii naţionale" burgheze care nu vedea în „stilul popular" decît un fel de exotism „original", pitoresc, grotesc, etc).

In legătură cu folosirea şi interpretarea atît de personală şi de creatoare, pe cît de simplă, a recitativului epic popular în punctul maxim al tabloului epic, — *Balada* — cît şi în mici punţi între diferite momente epice, — se impune executarea lor instrumentală poco rubato şi nu giusto, mai ales cînd el apare ca un fragment nud, fără nici un acompaniament (de exemplu în cursul reexpoziţiei temei din introducere).

Folosirea, cu rezultate expresive atît de puternice, a unui fragment de recitativ epic popular într-o simplă amplificare a valorilor ritmice dovedeşte nu numai cunoaştere ci şi identificare cu spiritul creaţiei populare. Faptul acesta este confirmat de întreaga lucrare de care ne ocupăm şi de celelalte creaţii ale compozitorului, arătînd legătura sa reală, adîncă, cu poporul, dorinţa de a-i vorbi în limbajul matern.

O şi mai puternică notă personală are compozitorul şi în felul cum integrează în ansamblul cvartetului melodia, care are mereu rolul de prim plan, ca un fel de solist. Iată chiar primele măsuri ale „Baladei":



Acest fel de polifonie, în care toate vocile cîntă cu o vizibilă tensiune şi expresivitate proprie şi în care totul este în acelaşi timp perfect analizabil armonic, formează în jurul vocii principale, un fel de al doilea plan, un fel de fundal sau de al doilea personaj care comentează, ilustrează sugestiv sau amplifică într-un chip mai substanţial unele accente expresive ale vocii principale, constituind astfel un mijloc puternic, un limbaj destul de personal, cu ajutorul căruia sînt create imagini complexe şi sugestive.

Trebuie să mai spunem că modul cum compozitorul a folosit cvartetul de coarde pentru o formă mare cu caracter programatic, în care intră piese care, luate separat, aparţin în esenţă sonatei — („Jocul din fluier" — scherzando ; „Sălcioara" — rondo ; „La izvoare" — temă cu variaţiuni şi o piesă mare programatică în formă de fantezie „Balada") — constituie un aport personal ce-şi are originea în dorinţa de a crea o muzică de cameră accesibilă poporului.

Este remarcabilă nu numai dorinţa compozitorului de a căuta un limbaj personal şi totodată popular, imagini-teme simple, plastice, uşor de reţinut, aşa cum am arătat mai sus, ci şi dorinţa de a căuta mereu sonorităţi clare şi plăcute, care să ajute imaginii să pătrundă fără greutate în conştiinţă, şi o frazare limpede, bine conturată.

Astfel se explică cum „Pe Argeş în sus" este o izbutită încercare de a da viaţă nouă — cum se exprimă chiar compozitorul — baladei populare „Manolea". Această viaţă nouă a baladei populare este dragostea omului înaintat al zilelor noastre — care trăieşte adînc înţelesul unei revoluţii prin care poporul îşi făureşte liber şi conştient propria istorie, — pentru trecutul său de lupte necurmate şi de suferinţe, pentru poezia locurilor istorice ; este un omagiu sincer, cald, adus de compozitor poporului creator al istoriei, al culturii, al artei, al tuturor bunurilor. In aceasta stă forţa cu care „Pe Argeş în sus" va înrîuri masele largi.

Prin aceste calităţi lucrarea este opusă în totul „stilului naţional" sau „stilului popular" al şcoalei naţionale burgheze care — în tendinţa ei decadentă,

antirealistă — prezentînd viața idilic, pitoresc, grotesc, fuge de adevărul vieții, de popor.

★

Lirismul adînc cu puternica nuanță gravă a amintirii trecutului — nuanță ce-și are originea chiar în balada populară, în subiectul care l-a inspirat pe compozitor — este o caracteristică dominantă a pieselor pentru cvartet de coarde „Pe Argeș în sus", constituind o trăsătură a veridicității și realismului popular al lucrării, farmecul ei pătrunzător.

Celelalte lucrări ale compozitorului arată coarde sufletești multiple și de rezonanțe diferite. Este de ajuns să citățm cîntecele sale cu caracter de mase, cantata închinată celei de a XXX-a aniversări a Partidului nostru sau cantata pentru cor de copii și orchestră închinată zilei de 23 August, cu suflul ei primăvăratic, avîntat. Totuși este bine să atragem atenția compozitorului că o lărgire sufletească a sferei liricului, ce pare să fie trăsătura principală a sensibilității sale, ar însemna o perspectivă mai vastă, mai bogată, și în fond, încă mai luminoasă pentru creația sa viitoare.

Modestia, sinceritatea deplină și conștiința clară a rolului artei, determină pe compozitorul Grigoriu să se apropie cu multă grijă de temele sale, să aibă o preocupare permanentă pentru limpezimea limbajului muzical, pentru formă, în sensul cel mai larg al cuvîntului și pentru conținutul de viață al lucrărilor sale.

Prin aceste piese pentru cvartet de coarde, compozitorul pare că se pregătește să treacă la noi forme simfonico-dramatice, în care va putea să dea expresie unui conținut de viață mai bogat, mai divers. In legătură cu această perspectivă, îi recomandăm să-și îndrepte atenția spre crearea de contraste mai puternice, singurele ce pot reflecta viu esența vieții.

Din trecutul muzicii noastre

Ion Vidu folclorist [1]

de VIOREL COSMA

Creația lui Ion Vidu este atît de puternic legată de cîntecul popular, încît cu greu se poate determina limita care-l separă pe compozitor de creatorul popular. Numai intrînd în procesul intim de creație al marelui doinitor al Banatului și numai comparînd culegerile sale de folclor (toate rămase în manuscris) cu schițele lucrărilor, putem desprinde pe de o parte, talentul excepțional al lui Ion Vidu, iar pe de altă parte măestria de armonizare și prelucrare a folclorului. Graiul popular al lui Ion Vidu merge uneori atît de departe, încît unele texte și melodii corale, par a fi adevărate transpuneri vocale de folclor; în această totală identificare cu neprețuitul tezaur popular, trebuie găsită una din principalele explicații ale largii răspîndiri a operei sale.

Cercetările amănunțite asupra manuscriselor lui Ion Vidu au dus la dezvăluirea unei laturi extrem de importante, încă foarte puțin cunoscută a talentului său; Ion Vidu va trebui să ocupe de azi înainte un loc de frunte în rîndurile culegătorilor noștri de folclor de la sfîrșitul veacului trecut și din primele decenii ale secolului nostru. Deși a fost un folclorist laborios care a adunat peste 500 de cîntece populare, a cunoscut metodele cele mai moderne de culegere, a fost cunoscut și apreciat de Musicescu și de D. G. Kiriac ca un remarcabil folclorist, totuși, trăind într-o epocă în care melodiile populare nu se publicau — el a socotit și a folosit această muncă, exclusiv pentru nevoile sale practice imediate (compoziția). Spre a putea înțelege cum s-a format concepția lui Vidu despre folclor și de unde a izvorît dragostea sa pentru creația populară, să urmărim momentele cele mai importante din viața sa, momente strîns legate de această latură inedită a compozitorului „Negruței".

★

Transilvănean de origină și nu bănățean, după cum îl socotesc foarte mulți pînă azi, (s-a născut în comuna Mînereu, regiunea Arad), micul Iancu — cum i se zicea în familie — a cunoscut o copilărie foarte zbuciumată: pe de o parte din pricina mizeriei materiale, iar pe de altă parte prin moartea timpurie a tatălui său, care lăsa în urmă-i o văduvă cu cinci copii mici. Atașat puternic de satul natal, purtînd cu mîndrie cămășuța de moț caracteristică regiunii, Ion Vidu și-a petrecut orele libere colindînd în lung și-n lat toate dealurile și văile Mînereului. Deseori, pe drumurile prăfuite, a întîlnit carele moților care-și cîntau aleanul din fluierele lor. *„Aici în hoinărelile lui copilărești și în timpul întîlnirilor cu moții, s-a născut prima dorință, primul vis al lui Iancu: să aibă un fluier".* [2]) Acest gînd nu și l-a putut îndeplini decît mai tîrziu, mulțumindu-se acum numai să asculte și să învețe cîntecele populare. De atunci se pare că a reținut textul popular, pe care avea să-l folosească — fără nici o modificare — în compoziția de mai tîrziu, intitulată „Moțul la drum". Deseori, pleca împreună cu mama sa prin păduri, la cules de alune, măcieșe sau ciuperci (acestea formau hrana obișnuită a familiei); aici întîlneau alți

1) Intregul material documentar se păstrează în colecția familiei și mi-a fost încredințat de Sidonia Vidu (Lugoj), soția compozitorului. Corespondența citată în acest studiu a fost purtată între anii 1952 și 1953 între familie și autor.

2) Scrisoarea Sidoniei Vidu din vara anului 1952 (nedatată).

cîntăreți: ciobanii care își păsteau turmele sau moții ce-și căutau lemnul pentru doniță.

La 11 ani, Ion Vidu se desparte de casa părintească, fiind luat sub îngrijire de protopopul Constantin Gurban din Buteni. Atunci, se împrietenește cu baciul Ilie, un argat bătrîn, care în fiecare săptămînă trebuia să ducă de mîncare ciobanilor de la stîna protopopului. Iancu devine tovarășul nedespărțit de drum al baciului Ilie, care în desele și lungile popasuri, îi cîntă copilului din fluier. După cum spunea Ion Vidu mai tîrziu, *„primul dascăl în ale cîntării pe care l-am avut, a fost baciul Ilie"*.[3]) Dar fiindcă Iancu „e bun de ureche" și bătrînul remarcă că „tare-i place cîntarea", baciul Ilie îi dăruiește un fluier. Pe acest instrument va învăța Vidu melodiile de pe valea Crișului Alb, întîlnite în culegerile sale de folclor.

Inscris la „preparandia" (școala normală) din Arad, Ion Vidu nu-și mai poate stăpîni setea de muzică și se înscrie, fără știrea protopopului Constantin Gurban, la Conservatorul de muzică maghiar din localitate. Din această epocă datează cele mai vechi mărturii scrise despre Ion Vidu — folcloristul. Intr-un caiet manuscris al „ascultătoriului de pedagogie", intitulat „Deprinderi de poezii" (1879), se găsesc o serie de schițe poetice, în stil popular (unele folosind chiar subiecte și versuri populare): „Plopul de la Crișul Alb", „Hora la frații mei romîni" (iscălită „Ioanu Vidu, actoru romînu"), etc. Dacă în aceste începuturi se simte mai puțin influența cîntecului popular, nu același lucru se poate spune despre poeziile autentic populare publicate în „foaia glumeață", intitulată „Găunele" sau în „Amicul tinerimei", reviste manuscrise redactate de Ion Vidu pe băncile școlii.

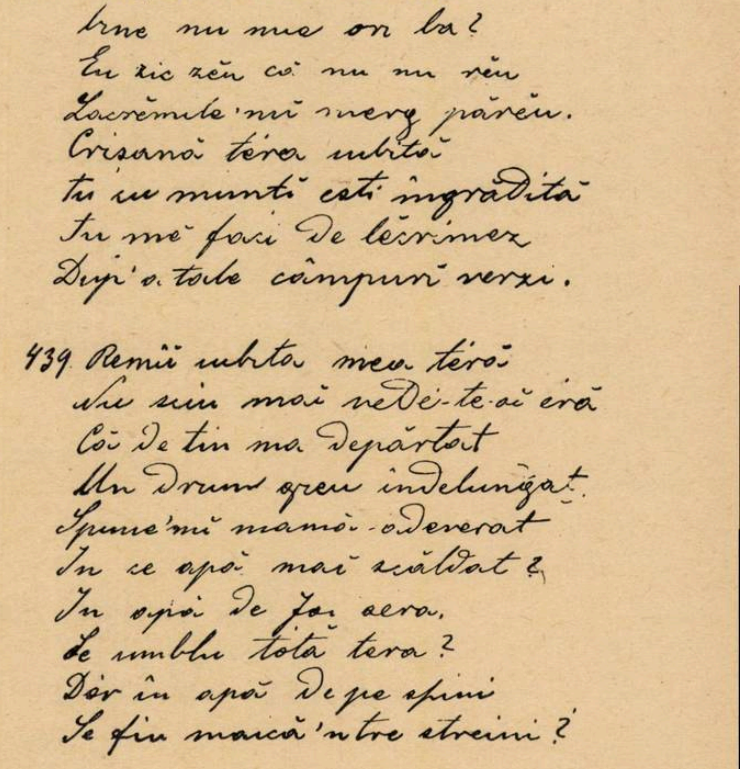
La 6 august 1881, terminînd „preparandia" din Arad, viitorul compozitor este numit învățător în comuna Seleuș-Cighirel, post pe care îl deține pînă la 31 decembrie 1883. Acum începe Ion Vidu culegerile de folclor pe teren. Din puținul salariu pe care îl are, el își cumpără o bicicletă de ocazie, cu ajutorul căreia va străbate mai ușor împrejurimile Seleușului, spre a aduna cîntecele populare. Injghebează o orchestră cu tinerii satului (repetînd numai dimineața imediat după răsăritul soarelui), și promovează cu tărie în repertoriu, jocurile învățate de pe la lăutari.

Remarcat de cei din Arad, Ion Vidu este chemat ca profesor de muzică la seminarul teologic pedagogic. *„Toate vacanțele le petrecea în excursii, făcute pe jos sau cu bicicleta, întovărășit de către un coleg, profesorul Horvat sau Ciorogariu, cutreierînd satele Ardealului, poposind la casele unor preoți sau învățători, de unde dimineața pleca la cîmp unde găsea țăranii la muncă... Nu făcea culegerea cu fonograful, ci cu urechea și cu sufletul lui"*.[4])

După cinci ani petrecuți la Arad (31 decembrie 1883 — 12 august 1888), Ion Vidu vine la Lugoj. Fericit că a putut ocupa un post de învățător și de dirijor al bisericii ortodoxe romîne din localitate, „moțul" — cum îl porecleau la început lugojenii —

3) Informație scrisă, nedatată de la Lia Popescu, fiica compozitorului.

4) Scrisoarea Sidoniei Vidu din 25 noiembrie 1953.



Ultima pagină a colecției de „Doine", volumul II, notate de Ion Vidu. Colecția Sidonia Vidu

și-a început activitatea creatoare, desfășurînd totodată o susținută muncă metodică de culegere a folclorului bănățean.

In Lugoj, compozitorul îl întîlnește pe vestitul lăutar Nica Iancu Iancovici, de la care va nota o primă serie de melodii. Devenind apoi și dirijor al corului „Reuniunii romîne de cîntări și muzică", Ion Vidu simte nevoia de împrospătare a repertoriului cu lucrări inspirate din folclor. Pornește hotărît la culegeri împrejurul Lugojului, Caransebeșului, Oraviței și Reșiței. După cum ne informează Sidonia Vidu, el *„își nota tot, pe diferite hîrtii, chiar și pe punga în care își avea mîncarea, căci de multe ori nu avea creițarul să cumpere hîrtie; venind acasă, prima lui soție i le scria într-un carnet ca să nu se risipească"*. (S-a păstrat un caiet manuscris cu 76 cîntece — numai texte — pe a cărui pagină de titlu Ion Vidu a notat cu cerneală roșie: „Poezii populare adunate de Silvia, 1892").

Intre timp Ion Vidu a auzit de marele pedagog al Conservatorului din Iași, Gavriil Musicescu. *„Se leagă o corespondență intensă între ei și, prin ea, Gavriil Musicescu începe să îndrumeze pe Ion Vidu spre compoziția în stil popular... Prin Gavriil Musicescu vede mai bine și apreciază la adevărata lui valoare, tezaurul care zace în sufletul poporului nostru. Ii arată în scris lui Gavriil Musicescu nemulțumirea stîrnită printre coriști de punerea în repetiție a bucăților populare"*.[5]) Gavriil Musicescu îl sfătuiește să nu se lase înfrînt, să persiste cu dîr-

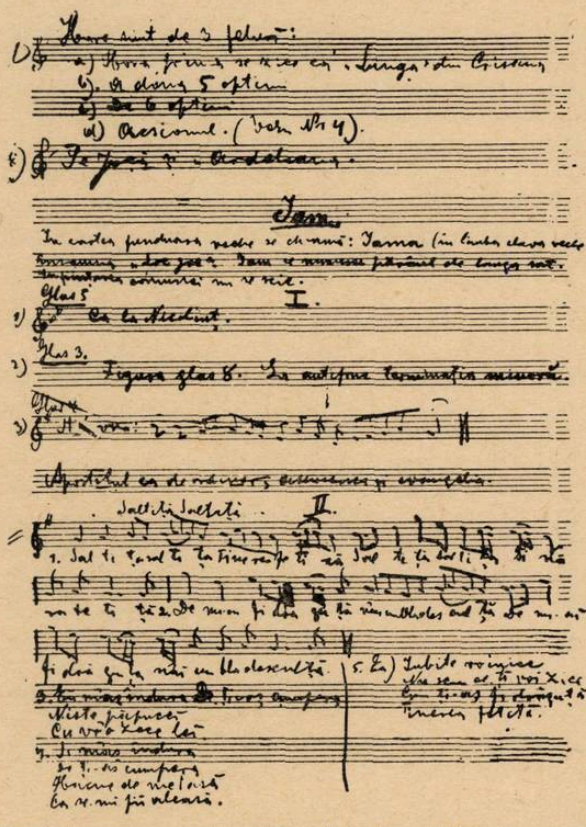
5) Informație scrisă — nedatată — de la Sidonia Vidu.

zenie şi atunci se naşte în mintea lui Gavriil Musicescu ideea de a-şi prelungi turneul din 1890 şi pe la Lugoj. In toamna anului 1890, corul lui Gavriil Musicescu vizitează Lugojul; după două luni, Ion Vidu pleacă la Iaşi spre a studia armonia şi compoziţia. Duminicile şi sărbătorile, colinda satele dimprejur, notînd cîntecele populare, aşa cum îl învăţase Gavriil Musicescu. (Printre manuscrisele culegerilor sale de folclor din Moldova, se păstrează o interesantă variantă a cunoscutului cîntec „A lui Barbu Lăutaru").

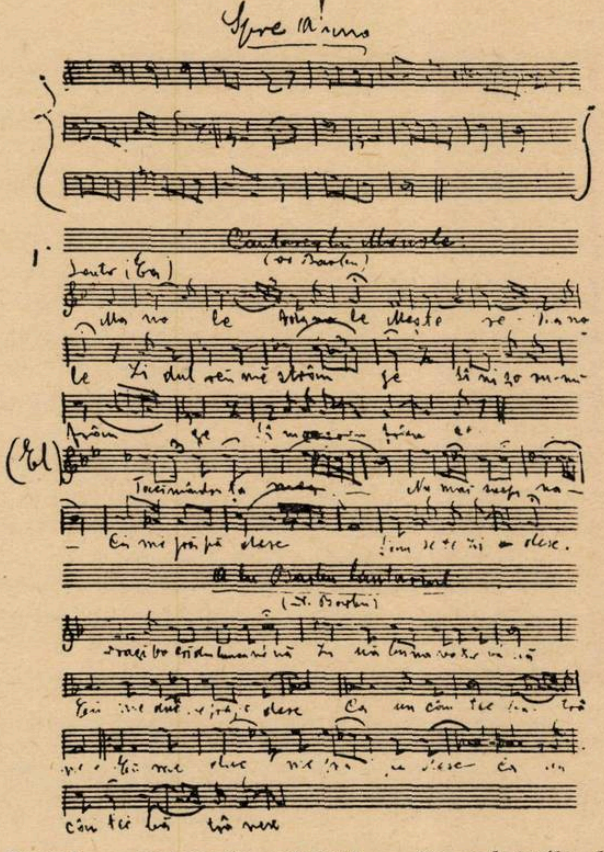
Inapoiat la Lugoj, Ion Vidu îşi intensifică culegerile de cîntece populare prin Banat. Făcînd parte din cercurile învăţătorilor organizate pe „comitate" (raioane), are ocazia să ia contact mai uşor cu o serie de purtători de folclor.

In jurul anului 1900, Ion Vidu stabileşte legătura cu Dimitrie G. Kiriac, care îi va deveni prieten intim pînă la sfîrşitul vieţii. Din acest moment, începe o nouă perioadă în activitatea folcloristică a lui Ion Vidu, culegerile sale căpătînd un caracter mai ştiinţific. Venirea corului „Vidu" la Bucureşti (cu ocazia expoziţiei din 1906) şi a corului „Carmen" la Lugoj, desele vizite ale lui D. G. Kiriac la Lugoj, corespondenţa purtată între cei doi compozitori, desigur că au deschis o nouă perspectivă asupra folclorului, atît culegătorului din Banat, cît şi dirijorului corului „Carmen".

Cunoaşterea temeinică a cîntecului popular ardelenesc, îl determină pe D. G. Kiriac să-l consulte — în anul 1910 — pe Ion Vidu şi în ce priveşte culegerea de „Cîntece poporale romîneşti din comitatul Bihor" a lui Béla Bartók. Timp de două zile, ascultară împreună la Lugoj înregistrările făcute de Bartók la fonograf, Ion Vidu indicîndu-i lui D. G. Kiriac toate melodiile *originale* romîneşti. (Menţionăm că în şedinţa din 13 mai 1910 a Academiei Romîne, D. G. Kiriac a prezentat un referat privitor la publicarea culegerii de folclor a lui Bartók, aprobîndu-se — într-o şedinţă ulterioară şi după o serie de aprinse discuţii — toate propunerile compozitorului nostru). La plecarea din Lugoj, Ion Vidu îl cunoaşte — în gară — pe Bela Bartók. Autorul „Negruţei" s-a mai întîlnit cu folcloristul maghiar şi cu ocazia unui concurs de coruri maghiare, care s-a ţinut la Lugoj. Este greu de precizat dacă au discutat ceva cu privire la culegerile de folclor; un fapt semnificativ însă se poate remarca la Ion Vidu: notările de melodii populare din 1914 sînt mai exacte (indică apogiaturi, broderii, etc.), conţin date despre acela care a cîntat, menţionează locul şi anul culegerii, etc.



Pagină — manuscris autograf — Ion Vidu din monografia folclorică a comunei Iam. Colecţia Viorel Cosma



Pagină — manuscris autograf — din culegerile de folclor ale lui Ion Vidu. Colecţia Viorel Cosma

La 14 septembrie 1916, Ion Vidu a fost arestat de siguranţa statului austro-ungar pentru atitudinea sa patriotică şi internat în lagărul de la Şopron. La percheziţia făcută i s-au ridicat toate culegerile de folclor, compoziţiile pe care scria „tempo di hora" şi mai ales doinele culese cu atîta străduinţe, majoritatea ne mai fiindu-i restituite. Puţinele culegeri înapoiate (pe care se mai vede încă ştampila siguranţei statului austro-ungar), nu ne pot înfăţişa pe deplin munca de folclorist a lui Ion Vidu; singurele documente în legătură cu acele melodii au rămas cele două volume de texte, intitulate „Doine", şi care se pare că nu au fost ridicate.

Eliberat la 20 aprilie 1918 din lagărul de inter-

nare de la Şopron şi Fertö-Megyes. Ion Vidu — deşi în vîrstă de 55 ani, bolnav (umblă în baston, nepărăsindu-l pînă la moarte) şi slăbit — îşi continuă munca de folclorist prin părţile Banatului. Multe melodii le culege de la copiii de şcoală şi chiar de la coriştii „Reuniunii romîne de cîntări şi muzică" din Lugoj, care în majoritate erau ţărani şi mici meseriaşi. După înfiinţarea „Asociaţiei corurilor şi fanfarelor romîne din Banat" (1922), Ion Vidu vizitează deseori comunele bănăţene, notîndu-şi o serie de cîntece populare. Turneele întreprinse cu corul său (1923-1926) la Timişoara, Arad, Braşov, Craiova, Bucureşti, Iaşi, etc. precum şi postul de inspector general de muzică, care i se atribuie la 1 ianuarie 1927, sînt tot atîtea prilejuri de a-şi nota şi îmbogăţi culegerile sale de folclor.

Ion Vidu a murit la 7 februarie 1931 la Lugoj, lăsîndu-ne una din cele mai bogate culegeri de melodii populare din ţară. Tipărirea lor ar fi o contribuţie valoroasă la cunoaşterea pe de o parte, a folclorului bănăţean, iar pe de altă parte, a activităţii artistice a marelui nostru înaintaş.

★

Cercetînd manuscrisele culegerilor sale de cîntece populare, ne punem de la început o serie de întrebări: a avut Ion Vidu pregătirea tehnico-ştiinţifică a unui folclorist? Se poate afirma că Ion Vidu a avut o concepţie proprie despre folclor? Răspunsurile reies din analiza amănunţită a documentelor muzicale păstrate după moartea compozitorului, din atitudinea sa faţă de popor şi creaţia populară, din comparaţia culegerilor sale proprii în diferite etape cu munca altor culegători de folclor contemporani.

Ion Vidu a fost un autodidact în problemele de folclor. Nu se putea vorbi la noi pe la 1884—1885 (data la care întîlnim primele sale notări de cîntece populare) de o ştiinţă a folclorului. Fără îndoială că anii petrecuţi în preajma lui Gavriil Musicescu la Iaşi, apoi prietenia cu D. G. Kiriac, i-au deschis o perspectivă nouă în munca sa de culegător. Ion Vidu a făcut culegerile sale numai pentru nevoile proprii imediate; în ultimii ani ai vieţii însă, şi-a propus alcătuirea unor monografii folcloristice a cîtorva sate bănăţene, fără a le putea realiza pînă la sfîrşit, din cauza morţii.

Culegerile sale de melodii populare au izvorît din dragostea nestărmurită pe care a nutrit-o faţă de maselea suprite. *„Nu arareori te-am văzut poporul meu, cu pălăria în mînă şi cu capul gol, stînd înaintea hainelor negre"*, scria compozitorul cu amărăciune într-o conferinţă (păstrată în manuscris) intitulată „O cîntare". Umilirea, mizeria materială, boala şi suferinţa îndurată de cei mulţi, din cauza asupririi habsburgice, precum şi simpatia şi sentimentele sale patriotice, l-au făcut pe Ion Vidu să asculte glasul ţărănimii şi să-i urască pe exploatatori. El a simţit din plin, pe proprii săi umeri, acea suferinţă. Cît de mişcătoare sînt cuvintele lui Ion Vidu la absolvirea şcolii normale din Arad: *„...Eram încă prunc tînăr, cînd jeliam naţiunea şi poporul romînesc. Jeliam poporul şi-l jelesc şi astăzi, căci îl văd alungat de soartă. Îl jelesc şi astăzi, căci văd că pe cerul său se adună numai tot nori negri... Jelesc poporul meu pentrucă e în lanţuri şi nu se află nime, ca să-l rumpă de pe dînsul.. L-am jelit pentrucă i-am auzit plînsetele lui cele amare. I-am auzit plînsetele lui şi acelea mi-au străpuns inima, pentru că au fost plînsetele fratelui meu"*.[6]) Suferinţele acestea le-a auzit Ion Vidu în cele 439 de doine pe care le-a cules, floare cu floare, an de an, o viaţă întreagă!

Ion Vidu a avut o vastă cultură literar-artistică, o erudiţie enciclopedică, indispensabilă unui bun folclorist. El a cunoscut limbile maghiară, sîrbă, italiană şi franceză (în anul 1904, a făcut chiar o călătorie la Paris spre a se familiariza cu unele accente şi expresii proprii de limbă); a avut vaste cunoştinţe filologice, coregrafice (întîlnim dese menţiuni ca acestea: „se joacă ca „Lunga" din Crişana", etc.) şi sociologice; a fost un pasionat arheolog şi cercetător de monumente istorice. (Deseori lugojenii l-au putut vedea pe „taica Vidu", împreună cu Ioan Boroş, cu tîrnăcopul, sapa şi lopata la spinare, plecînd la Tibiscum, Tapia sau în jurul cetăţii de pe malul Timişului, făcînd săpături arheologice). La toate aceste cunoştinţe, trebuiesc adăugate: urechea sa excepţională, pasiunea pentru cîntecul popular şi blîndeţea sa proverbială, cu care îşi apropia pe purtătorii de folclor.

Ion Vidu a făcut culegeri de melodii populare, *pe teren*, în Ardeal, Banat şi Moldova; a mai cules şi din alte regiuni, de la copiii de şcoală sau de la diferite alte persoane, fără însă a se deplasa special. Localităţile cercetate pe teren au fost: Anina, Buteni, Cerna, Checea (Torontal), Cacova, Ciclova-Montană, Doman, Iaşi, Iam, Jdioara, Lugoj, Mehadia, Cicoveţ, Nădab, Nicolinţ, Oraviţa-Montană, Pîrvu, Pesac, Reşiţa, Roman (Timişoara), Răchita, Seleuş, Tapia, Ticvaniul Mare; înafară de aceste sate şi oraşe, compozitorul a mai cules cîntece de pe Valea Almajului, de pe Criş şi de pe graniţă.[7])

Ion Vidu a cules atît muzică vocală, cît şi muzică instrumentală; de multe ori însă, şi-a notat numai textele cîntecelor, separat, fără melodii.

Genurile de melodii populare culese de Ion Vidu sînt extrem de variate; l-a atras totul, fără vreo preferinţă specială. Vom întîlni deci: balade, doine, cîntece de stea, colinde, jocuri (hora, brîul, poşovaica, de doi, ardeleana, iedera, pe picior, etc.), cîntece rituale (paparude), etc. In întreaga sa colecţie de folclor, doinele şi colindele ocupă locul cel mai important, atît numeric, cît şi ca valoare artistică şi documentară.

Metodele de culegere ale lui Ion Vidu au fost empirice la început, ştiinţifice după 1910. Deşi cunoştea mijloacele de înregistrare mecanică şi electrică ale cîntecului popular, totuşi — din lipsă de bani — el a cules numai „cu urechea şi cu sufletul". (Pentru ca să poată să plece pe teren pentru culegeri îşi punea amanet pentru 2-3 luni tot ce avea în casă de valoare.[8]) Nelipsit i-a fost însă, în toate culegerile,

---

6) Manuscrisul original, în creion, se păstrează în colecţia familiei Vidu.

7) Lista localităţilor a fost întocmită după manuscrisele păstrate în familie; ea însă este mult mai mare, fiindcă unele texte sau melodii nu au precizat locul culegerii, iar o bună parte din manuscrise nu au mai fost înapoiate de siguranţa statului austro-ungar.

8) Scrisoarea Sidoniei Vidu din Lugoj, 25 noiembrie 1953.

chiar înainte de 1900, metronomul; aproape toate colindele au indicații metronomice.

Ion Vidu a făcut culegerile de folclor, de cele mai multe ori, *la locul de muncă respectiv;* dacă printre mențiunile informatorilor săi putem întîlni expresii ca: „auzită de la Toma Stanca, neguțător" sau „de la dr. Barbu" sau „de la arhitectul Bator" sau „de la Uța Vasile, învățător pensionar în Cacova", apoi nenumărate doine, jocuri și balade au fost notate chiar pe cîmp, compozitorul stînd pe iarbă lîngă țăran (de exemplu „Scrise din auzite de la o săteancă de la Pîrvu, ce secera la grîu", etc.). La început Ion Vidu nu a notat numele informatorului; apoi — după 1900 — și-a notat nu numai numele și meseria acestuia, ci și alte date, menite a-i determina aria de răspîndire a cîntecului, influențe, variante, etc. (De exemplu: „învățată de către d. pictor Iosif Matei de la preotul Petcu din Baraș" sau „alt text nu există" sau „unica doină, celelalte sistem sîrbesc", etc.).

Spre a da un caracter cît mai științific și mai complet culegerilor sale, Ion Vidu obișnuia să se deplaseze pe teren, chiar în timpul cînd aveau loc anumite rituale (colindele le culegea iarna, în timpul Crăciunului, Anului nou, Bobotezii, etc.; jocurile populare și le nota de la lăutari la diferite hramuri sau la „rugă" — Sf. Marie — unde era nelipsit).

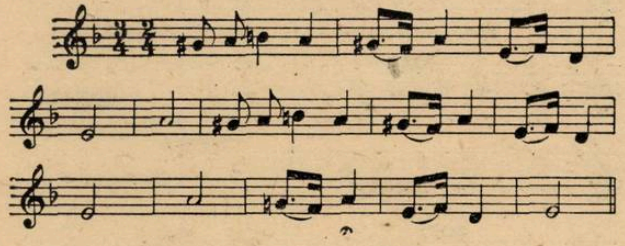
Vidu și-a notat melodiile pe hîrtie cu portative, pe fițuici special liniate, pe carnețele, etc. Scria textele cîntecelor complet, în dialectul respectiv; nota toate variantele (și ca text și ca muzică). In ultimii ani, devenise foarte meticulos și scrupulos. Sunetele ornamentale nu erau trecute cu vederea și de multe ori, își scria de cîte 2-3 ori un cîntec, spre a nu-i scăpa nici un amănunt. Printr-un simț al ritmului deosebit de dezvoltat, Ion Vidu a reușit să deslușească cele mai complicate formule (unele colinde, ca de exemplu „Raza soarelui", au notate măsuri compuse, cu un ritm foarte puțin obișnuit și greu de sezisat: 5/8 + 4/8 + 7/8).

Melodiile erau apoi clasate de compozitor pe genuri și studiate. Unele mențiuni dovedesc seriozitatea muncii de culegător a lui Ion Vidu și preocuparea specială de a adînci folclorul; de exemplu, spre a cunoaște în amănunt colindele, a cercetat printre alte lucrări „Cultul păgîn și creștin" de Dr. At. Marienescu, citînd în subsolul unei colinde populare din lucrarea acestuia: „Zeitate de origină egipteană, trecută prin mitologia elino-tracă" (despre Zamolxis).

Că Vidu s-a preocupat special de folclor și a avut o concepție proprie, rezultă și din diferitele adnotări întîlnite pe marginea melodiilor culese. Nu s-a sfiit chiar să-și pună probleme importante de folclor, cum ar fi originea colindelor. Astfel la „Seara mare" se poate vedea mențiunea: „colindă de origine mai nouă". Alteori, făcea studii comparate (într-o notă la „Seara mare" făcută pe marginea cuvintelor „păstor" și „păcurar", Ion Vidu scria: „Poporul romîn de pretutindenea folosește ambele cuvinte: atît păcurariu cît și păstor și e conștiu (conștient — C. V.) de concepția ambelor; tocmai de aceea cred eu, că e circumspect a nu introduce în uzul strămoșilor cuvinte, care eventual ar profana momentul".)

Spre a putea aprecia valoarea culegerilor de folclor ale lui Ion Vidu, să facem o scurtă prezentare, pe genuri, a melodiilor notate.

Doinele ocupă locul cel mai important în preocupările sale de folclor. S-au păstrat două volume cu texte de „doine" (primul volum cuprinde 324 de cîntece, iar al doilea 115) și peste 50 de melodii. Unele au fost culese pe cînd era Ion Vidu elev la „preparandia" din Arad (1884-1887) din regiunea Crișanei; altele au fost culese din regiunea Caransebeșului (1885), însă cele mai multe se pare că le-a cules după stabilirea sa în Lugoj. Printre ele se află și o doină de la 1848, primită de la vreun prieten, întrucît nu este scrisă de mîna lui Vidu:



Multe doine exprimă ura poporului față de asupritori:

„Bate-mi Doamne dușmanul,
Care-mi poartă aleanul,
Da nu-l bate așa rău,
Numai cum oi zice eu;
Să stea-n apă pînă-n brîu,
Să-l mînce șerpii de viu".

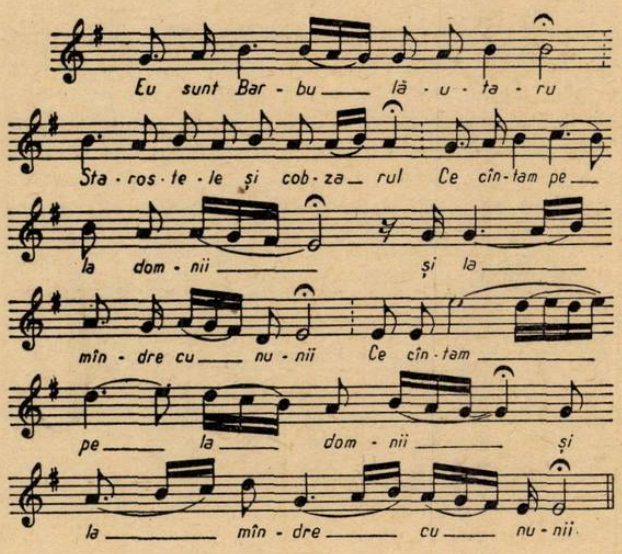
Textele doinelor sînt pline de expresii dialectale, foarte variate ca conținut și cu melodii încărcate de broderii și melisme.

Colindele și cîntecele de stea au fost culese în jurul anului 1900 („Colinda fetei" este datată 1895, iar „Raza soarelui" — 17 decembrie 1905). Majoritatea au fost armonizate pentru cor mixt sau bărbătesc, Ion Vidu obișnuind să meargă cu „Reuniunea romînă de cîntări și muzică" în colindat, pe la Lugoj; unele cîntece le-a armonizat pentru voci egale, intitulîndu-le „colinde școlare". Titlurile cele mai frecvent întîlnite sînt. Colinda mamei, Colinda junelui, Colinda fetii, Colinda cetățenilor, Colinda nașterii, Colindă de seară, Raza soarelui, Seara mare, Pogorît-a domnul sfînt, Sculați boieri mari, Zorile-s dalbe, Colo sus, Trei crai de la răsărit, etc. Unele colinde au cîte trei versiuni la refrenul textului. De exemplu în „Colo sus", se pot vedea următoarele refrene:

1. *Colo sus la răsăritu,*
   Doamne dai, Domnului Doamne, etc...
2. *Colo sus la răsăritu,*
   Hai leroi-mi, Doamne hai, etc..
3. *Colo sus la răsărit (bis)*
   Corinde-mi Doamne corind, etc.

Baladele, se pare că nu au fost culese de Ion Vidu de pe teren (au mențiunea „de la dr. Barbu") și sînt intitulate: „Cîntarea lui Manole", „A lui Barbu Lăutaru" și „Cîntec" (tot o versiune a cîntecului lui

Barbu Lăutaru, culeș însă de pe teren din Moldova, fiindcă este notat pe o hîrtie albă obișnuită, liniată de Ion Vidu și scrisă în mare grabă). Socotind acest cîntec drept cel mai interesant, îi redăm mai jos melodia și prima strofă (are 4 strofe de text).



Jocurile (muzica de dans) cuprind melodii foarte variate, unele cu un caracter strict local (Poșovaica, Lugojana, Orăvițana) și au fost culese mai ales de la lăutari. Unele melodii le-a prelucrat apoi pentru cor (este cazul cîntecului „Ana Lugojana" și a marșului „lui G. Dogea" — Gh. Doja, probabil). La multe jocuri a notat toate variantele.

Inafară de aceste melodii populare, printre culegerile lui Ion Vidu am mai întîlnit: un cîntec de leagăn, paparudele, cîntece populare cu conținut patriotic („Hai frați, la năvală dați"), etc. Spațiul restrîns al acestui studiu — care dezvăluie o latură puțin cunoscută a compozitorului și marchează abia un început de cercetări — nu ne permite să analizăm mai pe larg particularitățile cîntecelor culese de Ion Vidu.

In ultimii ani, și-a propus alcătuirea unor studii folclorice amănunțite a satelor bănățene. Printre manuscrisele compozitorului, am găsit date privitoare la comunele: Nicolinț, Petrovaselo, Iam și Ticvanul Mare. Cercetările erau foarte amănunțite, din surse precise și cuprindeau date istorice, etnografice, sociologice, etc. Citățm cîteva exemple: „In cartea funduară veche se chiamă Iam (în limba slavă veche înseamnă „loc jos"). Iam se numește pîrîul de lîngă sat. Inființarea comunei nu se știe". Sau, despre Petrovaselo: „Fondată la 1808 în mai 3. Veniți de la Clopodia și de la Iamul Mare (mai de mult Sama); mai pe urmă din Verevdia. Din Clopodia 106 familii; iar din Sama mare 121...." etc. Cercetează muzica veche bisericească a comunelor, făcînd comparații și notînd fapte excepționale („ceremoniile pe mic și mare, ca la Arad" sau „Durău Ion, are un axion al său cu motive de cadril"). Apoi, analizează și compară obiceiurile, jocurile populare, melodiile, etc. („Sîrba nu se joacă, ci hora mai mult" sau „se joacă și ardeleana" sau „horele sînt de trei feluri: a) — Hora primă, se zice ca „Lunga" din Crișana; b) — a doua 5 optimi; c) — de 6 optimi..." etc.). Uneori, face adnotări cu privire la situația morală și materială a țăranilor din comună. De exemplu, la monografia comunei Nicolinț, în dreptul unei hore și poșovaice, Vidu a notat următoarele: *„Prin vrednicia palmelor voastre sînteți unde sînteți, nu prin grația celor care își bat joc de voi"*. Aceste studii folclorice de proporții mai ample, dovedesc preocupările înalte și frămîntările compozitorului de a valorifica cît mai mult creația populară.

Făcînd o sumară comparație a culegerilor lui Ion Vidu cu lucrările sale corale, ne-am putut da seama că multe din compozițiile marelui doinitor al Banatului folosesc textul popular fără nici o modificare sau numai cu mici schimbări. Această caracteristică se întîlnește în cele mai realizate și mai populare lucrări: Ana Lugojana, Preste deal, Negruța, Coasa, Motul la drum, Ilenuța, Sus opincă, etc. De aici se naște necesitatea unui studiu separat, care să analizeze procedeiele de creație ale lui Ion Vidu (armonizare, prelucrare, etc.), spre a cunoaște în întregime personalitatea acestui strălucit clasic al muzicii noastre.

Distincţii acordate unor muzicieni

Pentru merite deosebite în activitatea sa artistică, dirijorul Alfred Alessandrescu a fost distins, printr-un Decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale, cu titlul de Maestru emerit al artei din R.P.R.

Născut la 14 august 1893 în Bucureşti, *Alfred Alessandrescu* şi-a făcut studiile muzicale cu pedagogi de seamă ca D. G. Kiriac, Alfons Castaldi ş. a. Reîntors din străinătate (unde a fost elevul lui Paul Vidal şi Vincent d'Indy), Alfred Alessandrescu desfăşoară o activitate neobosită de compozitor, pianist şi şef de orchestră precum şi în domeniul criticii muzicale.

Ca instrumentist de valoare, el a participat cu însufleţire la diferite formaţii de muzică de cameră, fiind partenerul unor artişti de reputaţie mondială ca Jacques Thibaud, George Enescu, ş.a.

Printre cele mai de seamă compoziţii ale maestrului se numără poemele simfonice „Didona" şi „Acteon" (ultimul distins în 1916 cu premiul „George Enescu"), „Fantezia romînă" pentru orchestră, precum şi o serie de piese de muzică de masă, cîntece pentru voce cu acompaniament de pian sau orchestră, etc.

Alfred Alessandrescu

Vădind o temeinică cunoaştere şi pricepere în domeniul orchestraţiei, Alfred Alessandrescu aduce o contribuţie preţioasă la îndrumarea tinerelor noastre talente creatoare.

Activitatea de şef de orchestră şi-a desfăşurat-o mai întîi ca dirijor al propriilor sale lucrări, apoi în calitate de conducător al orchestrei Operei Romîne (din anul 1921) şi dirijor al orchestrelor Filarmonica şi Radio, iar din 1933 ca dirijor permanent al orchestrei Radio.

Încă înainte de eliberarea ţării noastre de sub jugul fascist, Alfred Alessandrescu a promovat lucrări ale compozitorilor ruşi şi sovietici ca de pildă, poemele simfonice „Stenka Razin" de Glazunov şi „O noapte pe muntele pleşuv" de Musorgski, prima suită din baletul „Romeo şi Julieta" de Prokofiev. ş. a.

Astăzi Alfred Alessandrescu contribuie alături de ceilalţi dirijori din ţara noastră la valorificarea creaţiei muzicale noi.

Prezidiul Marii Adunări Naţionale a conferit, printr-un Decret, o serie de distincţii unor artişti şi tehnicieni pentru merite deosebite în domeniul radiofoniei. Dintre muzicieni au fost distinşi cu Ordinul Muncii cl. II-a, tov. *Maria Fotino*„ iar cu Ordinul Muncii cl III-a, tov: *Constantin Bobescu*, *Ion Luca Bănăţeanu*, *Gheorghe Danga*, *Ion Hartulari-Darclée* şi *Emanoil Elenescu*.

★

Printr-un Decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale, s-au acordat distincţii unor artişti ai Operei Romîne de stat din Cluj, pentru deosebite merite în activitatea lor. Au primit titlul de Artist Emerit al R.P.R., tovarăşii: *Eugen Lazăr*, *Constantin Ujeicu*, *Victor Panaît Cotescu*, *Stela Simoneti*, şi *Lia Hubic*; au fost distinşi cu Ordinul Muncii cl. II-a tovarăşul *Walter Wiedman* şi cu Ordinul Muncii cl. III-a tovarăşii: *Augusti Almăşanu*, *Ecaterina Vilcovici*, *Constantin Ursulescu*, *Gheorghe Simionescu*, *Ilie Balea*, *Alexandru Racolţea* şi *Anatol Chisadji*.

S-a mai conferit Medalia Muncii unor membri ai colectivului.

★

Printr-un alt Decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale, s-au conferit următoarele distincţii: Ordinul Muncii cl. II-a artistului emerit *Fănică Luca*, cu ocazia împlinirii a 60 de ani de viaţă şi pentru merite deosebite pe tărîmul dezvoltării artei populare din ţara noastră; Ordinul Muncii cl. III-a dirijorului *Henry Selbing*, directorul Filarmonicii de stat din Sibiu, şi maestrului de concert *Alfred Selmeş*, cu ocazia împlinirii a 5 ani de la înfiinţarea Filarmonicii de stat din Sibiu şi pentru merite deosebite în activitatea artistică.

★

Cu prilejul împlinirii a 5 ani de activitate publică a *Ansamblului de Cîntece şi Jocuri al Sindicatului C.F.R.*, au fost distinşi printr-un Decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale, nu număr de membri ai Ansamblului pentru merite deosebite pe tărîmul muncii artistice, printre care s-a acordat tovarăşului *Constantin Rădulescu* titlul de artist emerit al R.P.R.

Concursul de canto din cadrul „Primăverii la Praga" 1954

La concursul Ema Destinova şi Karel Burian din cadrul festivalului muzical „Primăvara la Praga" 1954 au participat cîntăreţi din 9 ţări. La acest concurs tinerii reprezentanţi ai şcolii de canto din patria noastră au obţinut frumoase succese.

Publicăm mai jos rezultatele concursului:

PREMIUL I. *Soprane:* Marie Heinerova, R. P. Cehoslovacă; Milada Subrtova, R. Cehoslovacă; S. Woytowiczowa, R.P. Polonă; Ch. Zeise, R.D. Germană.

Alto: A. Aarika, R.P. Ungară; R. P. Gajevova, R.P. Bulgaria.

Tenor: L. T. Badurov, R.P. Bulgaria.

Bariton: Herlea Nicolae, R.P.R.; N. Gaubic, R.P. Bulgaria; C. Melis, R.P. Ungaria.

Bas: Vaclav Halir, R. Cehoslovacă: A. P. Milkovski, R.P. Bulgaria.

PREMIUL II: *Soprane:* E. Filimon, R.P.R.; N. Atanasova, R.P. Bulgaria; E. Hazy, R.P. Ungară; I. A. Popova, R.P. Bulgaria; H. Tattermuschova, R. Cehoslovacă.

Mezzo-soprane: Vera Rudeanu, R.P.R.; Jaroslava Dobra, R. Cehoslovacă.

Alto: Sona Cervena, R. Cehoslovacă.

Tenor: N. D. Zdravkov, R.P. Bulgaria.

Bariton: Octav Enigărescu, R.P.R.

Bas: T. Popescu, R.P.R.

PREMIUL III: *Soprane:* Magda Ianculescu, R.P. Romînă; E. Muranyi, R.P. Ungară; V. T. Radev, R.P. Bulgaria; Stanislava Sonckova, R. Cehoslovacă.

Mezzo-soprană: E. Tomassy, R.P. Ungară.

Tenor: Valentin Teodorian, R.P.R.

Bariton: Josef Heriban, R.P. Cehoslovacă; Jan Soumat, R. P. Cehoslovacă.

Bas: Jiri Bar, R.P. Cehoslovacă; Jaroslav Horacek R.P. Cehoslovacă.

Diplomă de onoare pianistului acompaniator Dagobert Bucholtz, R.P. Romînă.

Adevărul despre muzica sovietică şi despre compozitorul sovietic*)

de A. HACIATURIAN

In noiembrie anul trecut, revista „Sovetskaia Muzîca" a publicat articolul meu în care încercam să răspund la unele probleme care ne frămîntau pe mine şi pe tovarăşii mei din domeniul artei. Recunoscînd marile realizări ale muzicii sovietice, am considerat necesar să arăt şi unele lipsuri care împiedică înflorirea şi mai mare a artei noastre muzicale. Ar fi fost o miopie de neiertat să nu observ aceste lipsuri şi ar fi fost profund greşit să le trec sub tăcere.

Articolul meu a stîrnit numeroase ecouri, atît în ţară cît şi în străinătate. Marea majoritate a cititorilor mei au înţeles just ţelul articolului meu şi anume, dezvăluirea cauzelor care împiedică avîntul continuu şi într-un ritm tot mai accentuat al muzicii sovietice, trasarea căilor de înlăturare a acestor cauze, ridicarea unor probleme de ordin estetic, caracteristice pentru etapa actuală de dezvoltare a artei muzicale din ţara noastră.

S-au găsit însă în unele ţări comentatori care au încercat să interpreteze cele expuse de mine drept o chemare la renunţarea la principiile de bază ale realismului socialist. In acest scop, unii ziarişti au răstălmăcit tendenţios articolul meu, extrăgînd din el unele citate şi trecînd sub tăcere acele părţi în care vorbesc fără putinţă de echivoc despre principiile de nezdruncinat ale artei socialiste.

Istoria artei muzicale mondiale din ultimele decenii a arătat cît se poate de evident că valorile adevărate şi nepieritoare din muzica contemporană sînt cuprinse în lucrările cu orientare realistă şi nu în experimertele obscure, născute moarte, ale compozitorilor formalişti. Cu riscul de a fi acuzat de lipsă de modestie afirm: compozitorii sovietici păşesc astăzi în primele rînduri ale muzicii moderne, creaţia lor joacă un rol însemnat în determinarea dezvoltării ei. De aceea, cu atît mai înaltă este răspunderea noastră, cu atît mai mari sînt cerinţele faţă de noi, cu atît mai puternic va trebui să răsune vocea criticii şi a autocriticii. De aceea noi sîntem atît de departe de atitudinea de autolinişiire, din această pricină în presa sovietică apar mereu articole care critică cu toată hotărîrea lipsurile noastre, articole care pun în faţa noastră sarcini mereu noi.

POATE OARE SĂ SE DESFĂŞOARE LIN ŞI NETURBURAT „CARIERA UNUI COMPOZITOR"?

După părerea criticului muzical Howard Taubman, care a publicat anul trecut la 17 şi 20 decembrie în ziarul american „New York Times" comentarii cu privire la articolul meu, idealul carierei de compozitor este o existenţă liniştită, scăldată în lumina gloriei. Cu alte cuvinte, compozitorul să scrie, editorul să editeze, auditorii şi criticii să laude — iar viaţa să se desfăşoare lin şi neturburat.

Mister Taubman este de părere că succesele artei muzicale sovietice sînt împiedicate de cerinţele ridicate de popor faţă de compozitori. După cum se vede, el nu-şi dă seama că tocmai acest interes viu al societăţii sovietice faţă de dezvoltarea culturii muzicale naţionale, reprezintă unul dintre cele mai mari privilegii de care ne bucurăm.

Atitudinea de nepăsare şi autolinişiire nu este nicidecum proprie artistului, care este chemat să oglindească în imagini artistice, lupta şi speranţele, bucuriile contemporanilor săi. Să ne amintim de marii clasici — Shakespeare, Michel Angelo, Byron, Puşkin, Lermontov, Beethoven, Ceaicovski, Musorgski, Chopin, Liszt, Berlioz. Oare viaţa lor nu era plină de căutări încordate, de lupta titanică pentru adevăr, pentru idei înaintate, pentru progres?

Nu, mister Taubman, compozitorii sovietici nu năzuiesc de fel la „cariera" pe care le-o prooroci în încheierea articolului dv.: „Un lucru este incontestabil — în Rusia, cariera de compozitor nu va mai fi o activitate plină de nelinişte".

In ţara noastră „cariera de compozitor" a fost şi va fi o „activitate plină de nelinişte". Aceasta, pentru că viaţa noastră nu este o mlaştină stătută, ci un torent vijelios ce se avîntă înainte. In fiecare zi, răsfoind ziarele, aflăm cu emoţie despre noi şi noi realizări ale poporului nostru în toate domeniile vieţii economice şi culturale. Uneori, din cele cîteva fraze seci ale unui comunicat informativ, noi desprindem trăsăturile noului care, zi de zi, ceas de ceas, pătrunde în viaţa noastră. Şi atunci cum ar putea artistul sovietic, înzestrat cu un ascuţit simţ al noului (pentru că altminteri el nu ar fi artist, ci un simplu meseriaş), să nu înţeleagă necesitatea de a fi alături de popor, de a împărtăşi interesele lui?

Din comentariile făcute de Howard Taubman cu privire la articolul meu, îmi apare limpede că el, fie că nu a înţeles, fie că nu a vrut să înţeleagă (se mai întîmplă şi aşa) principalul: toate observaţiile mele critice, ascuţite, la

*) Articol apărut în revista „News" Nr. 5/1954 şi reprodus în „Sovetskaia Muzîca" Nr. 4/1954.

adresa unor compozitori puțin talentați „cu un caracter de adaptare cameleonică" (și din păcate, la noi mai există și din aceștia), toate săgețile mele îndreptate împotriva „birocraților muzicali" (să sperăm că acest gen de activiști muzicali va dispare cu totul de la noi), nu dovedesc „schimbarea orientării" în politica artistică sovietică, cum încearcă să afirme mister Taubman, ci exact contrariul. Chemînd la lupta împotriva lipsurilor și greșelilor din creația noastră și din organizarea activității muzicale în general, eu susțin cu tărie mărețele principii ale artei socialiste, principii care se bazează pe însăși orînduirea vieții noastre, pe filozofia societății noastre, atît de simplă și de clară: *binele poporului.*

Arta sovietică, muzica sovietică, se află în slujba poporului, în slujba omenirii. Noi creăm în numele vieții, în numele vieții frumoase, luminoase, de astăzi, în numele vieții mai frumoase, mai luminoase, de mîine.

Arta aparține poporului — acest măreț principiu care stă la baza întregii noastre activități a fost enunțat de nemuritorul Lenin, făuritorul statului nostru. Acest principiu stă neclintit de-a lungul întregii istorii a artei sovietice, el va rămîne de-a pururi neclintit. Iar cînd s-a întîmplat ca unii dintre artiștii sovietici să uite acest principiu sau să-l trădeze — poporul ne-a atras părinteșteatenția asupra greșelilor noastre, iar aceasta s-a făcut întotdeauna numai în folosul artei, în folosul artiștilor.

REALISMUL SOCIALIST ȘI INDIVIDUALITATEA CREATOARE

Noi afirmăm cu hotărîre și fără rezerve principiul fundamental al artei sovietice, arta marilor idei umaniste, care se sprijină pe marile tradiții clasice, arta necesară poporului și înțeleasă de el. Inseamnă oare aceasta că noi tindem spre uniformitate, spre nivelarea creației? Inseamnă oare aceasta că la noi nu există libertate de creație? Tocmai aceasta este acuzația pe care încearcă să ne-o aducă numeroșii comentatori ai vieții artistice sovietice printre care se află și mister Howard Taubman.

Iată, de pildă, cum răspunde la această problemă ziarul „Pravda" în articolul său din 27 noiembrie anul trecut:

„Una din cele mai oribile calamități pentru artă este nivelarea, adaptarea la același calapod, oricît de bun ar fi. O asemenea atitudine față de munca de creație șterge individualitatea, dă naștere șablonului, imitării, frînează dezvoltarea gîndirii creatoare, lipsește arta de bucuria căutărilor.

Realismul socialist deschide un cîmp vast gîndirii artistului, asigură cea mai mare libertate manifestărilor personalității creatoare, dezvoltării celor mai felurite genuri, curente, stiluri. De aceea este atît de important să se încurajeze îndrăzneala creatoare a artistului, să se studieze stilul lui creator individual și, analizînd calitățile și deficiențele cutării sau cutării soluții artistice, să se țină seamă de dreptul artistului la independență, la curaj, la căutarea noului".

Intreaga istorie a muzicii sovietice demonstrează justețea absolută a acestei teze. Iar artiștii sovietici de talent care au urmat această cale, au creat lucrări valoroase și necesare care ilustrează justețea orientării artei sovietice. Unii dintre ei au greșit uneori, s-au frămîntat mult din pricina rătăcirilor lor. Dar ei găseau destulă forță să-și îndrepte greșelile și să meargă iarăși înainte, cucerind culmi mereu noi. Poporul a dat o înaltă apreciere activității lor care se bucură de stima generală. Este suficient să menționăm că compozitorii S. Prokofiev, N. Miascovski, D. Șostakovici, V. Muradeli și A. Haciaturian, ale căror greșeli au fost criticate mai întîi într-o Hotărîre a Comitetului Central al Partidului Comunist (în articolele sale, mister Taubman se referă deseori la această Hotărire), au fost distinși apoi, în ultimii cinci ani, cu Premiul Stalin, iar unii dintre ei chiar de două ori.

Care este atunci valoarea „comentariilor" în care lucrurile sînt prezentate în așa fel încît reiese că compozitorii mai sus citați ar fi căzut „în disgrație"?

Numai în decursul ultimilor cinci ani, în Uniunea Sovietică au fost create lucrări atît de diferite din punct de vedere al conținutului și stilului ca „Simfonia a 27-a" de N. Miascovski, oratoriul „Cîntarea pădurilor", douăzeci și patru de preludii și fugi și „Simfonia X-a" de D. Șostakovici, oratoriul „De strajă păcii", „Simfonia VII-a" și baletul „Povestea despre floarea de piatră", de S. Prokofiev, opera „Decembriștii" de I. Șaporin, concertele pentru vioară și pian, și opera „Familia lui Taras" de D. Kabalevski, baletul „Călărețul de aramă" de R. Glier, cîntecele lui V. Soloviov-Sedoi, V. Zaharov, I. Dunaevski. De asemenea cîte lucrări bogate în conținut, cu o individualitate vie, au fost create de compozitorii din republicile naționale. Voi aminti, doar cîteva nume ca O. Taktakișvili, A. Arutiunian, A. Babadjanian, F. Amirov, A. Filippenco, G. Ernesacs, I. Iuzeliunas.

Recent am terminat partitura baletului în patru acte „Spartacus", închinat chipului eroic al marelui conducător al mișcării populare din Roma antică. Iată planurile mele de viitor: muzica la tragedia lui Shakespeare „Macbeth", patru rapsodii pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, un ciclu de cîntece despre pace și prietenia popoarelor. De-a lungul întregii mele vieți creatoare am scris numai ceea ce-mi era sugerat de interesul artistic. Mai putem crede

oare în sinceritatea unor oameni care „regretă" faptul că în Uniunea Sovietică compozitorii nu s-ar bucura de libertate în creație ?

SOARTA COMPOZITORILOR DIN ȚĂRILE OCCIDENTALE

Muzicienii sovietici salută cu căldură mișcarea mereu crescîndă pentru apărarea culturii muzicale naționale, care în prezent, într-o serie de țări din Europa și America, se manifestă prin creșterea interesului obștesc față de cîntecul popular, prin tendința multor compozitori talentați americani, englezi și francezi de a apropia creația lor de cerințele spirituale ale poporului. Noi știm că uneori condițiile de trai ale acestor compozitori sînt foarte grele, „cariera" lor desfășurîndu-se în condiții care sînt departe de a fi liniștite. Dar cu atît mai nobilă este misiunea lor, cu atît mai demnă este lupta lor pentru o cultură democratică în conținut și națională în formă.

Nu de mult am avut ocazia să citesc un articol foarte interesant al cunoscutului compozitor Arthur Honegger, în care el zugrăvește cu o amară ironie adevăratul tablou al vieții muzicale din Franța. Honegger compară situația compozitorului contemporan din țările occidentale cu situația comercială deznădăjduită în care s-ar afla astăzi un fabricant de botine cu nasturi. Vorbind despre sterilitatea și inutilitatea eforturilor creatoare ale compozitorilor contemporani din apus, Honegger afirmă că în imaginația publicului, „compozitorul contemporan apare ca un oaspete nepoftit, care încearcă să ia neapărat loc la masa la care n-a fost invitat de nimeni".

Tristă mărturisire !

Zugrăvind tabloul sumbru al condițiilor de viață ale compozitorului din occident, Honegger își încheie articolul cu următoarele cuvinte : „Dumneavoastră credeți într-adevăr că un artist ar fi în stare să creeze în condițiile acestea ? El este nevoit în primul rînd, să se îngrijească să nu moară de frig și de foame".

Nu cumva mister Howard Taubman are în vedere tocmai acest fapt, atunci cînd compară „libertatea de creație" a compozitorului din țările occidentale, cu condițiile de viață și muncă ale compozitorilor sovietici ?

In Uniunea Sovietică, compozitorul ocupă un loc de cinste. El este înconjurat de atenția și grija poporului. El este asigurat din punct de vedere material, el știe că munca sa este necesară și se bucură de o înaltă apreciere în societate. In același timp el este profund conștient de răspunderea pe care o are față de societate, față de istorie, față de omenire.

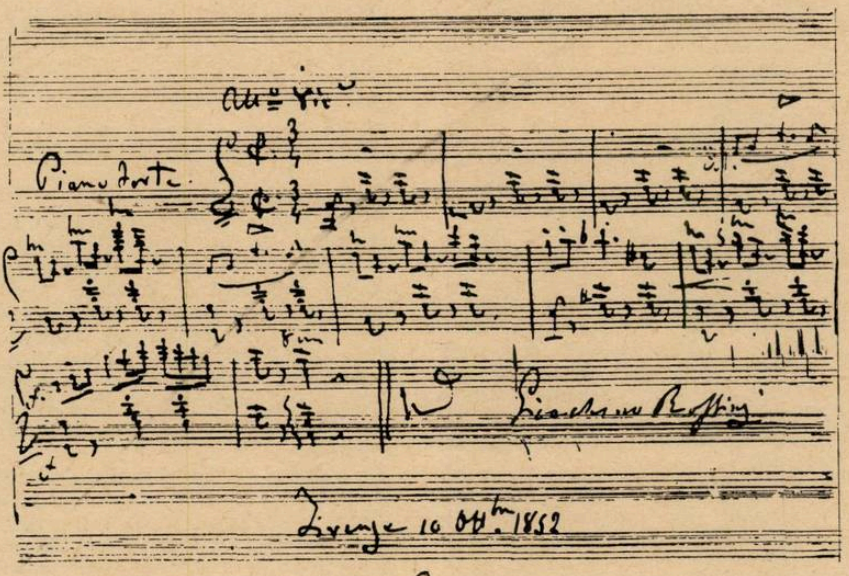
Greșesc profund acei oameni care cred că poporul sovietic, făurind înaintata cultură socialistă, caută să se limiteze la cadrul vieții sale naționale, că el neagă cultura altor popoare și în special cea a popoarelor american și englez. Nimic nu poate fi mai greșit decît aceste păreri. Dragostea noastră față de patrie, năzuința noastră de a întări și dezvolta cultura noastră națională nu înseamnă de loc că noi desconsiderăm realizările altor culturi naționale. Noi avem o atitudine plină de un profund respect față de cultura națională și cu adevărat democratică, a tuturor popoarelor, fie ele mari sau mici.

In încheiere aș vrea să adresez un apel în vederea întăririi prieteniei între muzicienii din Uniunea Sovietică și cei din Statele Unite ale Americii și Marea Britanie. Noi știm că artiștii din aceste țări, la fel ca și cei din Uniunea Sovietică, sînt profund interesați în coexistența pașnică și colaborarea culturală dintre toate popoarele. Datoria noastră, datoria compozitorilor sovietici, americani și englezi, este de a contribui prin toate mijloacele la dezvoltarea legăturilor culturale normale între țările noastre, de a întări respectul și încrederea reciprocă, prietenia dintre popoarele noastre. Prietenia noastră înseamnă pace în lumea întreagă.

Manuscrise și documente

Relaţii muzicale romîno–italiene

— Cîteva documente [1]) —



In istoria vieţii noastre muzicale sînt numeroase momente şi date, care arată legături cu arta muzicală italiană.

In trecerea lor prin ţară, trupele italiene de operă au adus cu ele muzica marilor compozitori, au cîntat-o şi, uneori, în relaţiile de prietenie ce-şi vor fi fost creat, au lăsat drept amintire şi unele manuscrise ale celebrităţilor din acea vreme.

Astfel se face că, în Biblioteca Academiei R.P.R., se află două manuscrise — pagini de album — autografe de Rossini.

Unul din aceste manuscrise — dat în dar de V. Buffarini (probabil un membru al unei trupe de operă) prinţului Mihail Ghica — e o mică arie pe textul: „Mi lagnero tacendo della mia sorte amare, ma ch'io no t'ami, o cara. non lo sperar, nol sperar da me!" (Mă voi jeli tăcînd, de soarta mea amară, dar ca să nu te mai iubesc, scumpo, asta să nu speri, asta să nu aştepţi din parte-mi!). Manuscrisul este datat şi semnat, Bologna 12. Ottbre. 1846.

Al doilea manuscris — reprodus în facsimil — cuprinde o mică melodie de 8 măsuri şi este datat Firenze 10 Ottbre 1852.

Către finele veacului al XIX-lea, unii cîntăreţi romîni studiază în Italia şi unii dintre ei se afirmă cu strălucire pe scenele teatrelor de operă italiene. Printre aceştia, Hariclea Darclée este cîntăreaţa care cucereşte o celebritate mondială, cîştigînd în Italia laurii, pe care Brambilla sau Adelina Patti, îi obţinuseră pe scenele noastre.

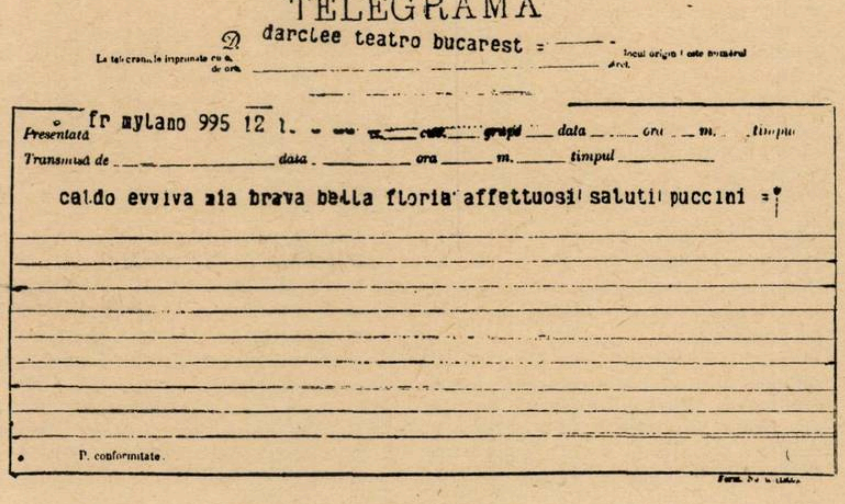
Hariclea Darclée a cîntat în numeroase opere, bucurîndu-se de admiraţia tuturor compozitorilor contemporani, aşa cum mărturisesc numeroase scrisori şi fotografii adresate marii cîntăreţe de către G. Verdi, A Catalani, G. Puccini, P. Mascagni, C. Saint-Saëns, etc.

La doi ani după crearea rolului titular din opera „Tosca" la Roma, Darclée cîntă pentru prima oară la Bucureşti acelaşi rol. Telegrama din ianuarie 1902 adresată de autor celebrei sale interprete — „Darclée, Teatro Bucarest" — spune:

„Caldo evviva mia brava bella floria, affettuosi saluti. Puccini".

Felicitînd-o pe „brava şi frumoasa Floria Tosca", pe celebra Darclée, care cînta „Tosca" pentru prima oară la Bucureşti, compozitorul Giacomo Puccini întorcea, în admiraţia pentru această mare cîntăreaţă, omagiul pe care publicul romînesc îl adusese în trecut solilor artei italiene.

1) Comunicat de Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R.


TELEGRAMA

darclee teatro bucarest =

Presentată fr mylano 995 12 1. ... data ... ora ... m. ... timpul

Transmisă de ... data ... ora ... m. ... timpul

caldo evviva mia brava bella floria affettuosi saluti puccini =

P. conformitate.

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R. P. R.

1 aprilie. — *Concert simfonic dat de orchestra Radio dirijată de Constantin Bugeanu. Solistă Rosy Stern (vioară). In program: Mircea Basarab — „Poem liric" (primă audiție); Goldmark — Concert în la minor pentru vioară și orchestră; Debussy — „Marea" — trei schițe simfonice.*

2 și 5 aprilie. — *Recital de orgă dat de Helmut Plattner. In program: Bach — „Preludiu și Fugă" în mi bemol major (fugă triplă), „Coral" în re minor (în trei părți), „Fantezia" în sol major, „Toccata și Fuga" în re minor; Fr. Liszt — „Variațiuni pe o temă de Bach", „Preludiu și Fugă asupra numelui B-A-C-H".*

3 și 4 aprilie. — *Concertul orchestrei și corului Filarmonicii de Stat, dirijate de Constantin Silvestri (dirijorul corului Ștefan Mureșanu, dirijor adjunct V. Pîntea). In program: Haendel-Harty — „Muzica apelor"; Bach — Concertul pentru pian și orchestră în re minor (solist Mîndru Katz); Mozart — „Requiem" (soliști vocali: Emilia Petrescu, soprană, Elena Cernei, mezzo-soprană, Aurel Alexandrescu, tenor, Alexandru Voinescu, bas).*

4 aprilie. — (seara) *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Nicu Stănescu și Ionel Budișteanu. In program: lucrări de Grigoraș Dinicu.*

8 aprilie. — *Concertul orchestrei simfonice Radio dirijată de Matei Socor. In program: George Enescu — Simfonia I-a în mi bemol major; Haydn — Concertul în re major pentru violoncel și orchestră (solist Alfons Capitanovici); Rimski Korsakov — „Capriciu Spaniol".*

10, 11 și 12 aprilie. — *Concertul Filarmonicii de Stat dirijată de George Georgescu. In program: Paul Constantinescu — Concert pentru pian și orchestră (solist Valentin Gheorghiu); Brahms — Dublu concert pentru vioară și violoncel (soliști: Ștefan Gheorghiu, și Radu Aldulescu); Fr. Liszt — Concert pentru pian și orchestră în mi bemol major (solist Valentin Gheorghiu).*

11 și 18 aprilie. — *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Nicu Stănescu. In program: muzică populară românească (soliști: Fănică Luca, Pavel Tornea, Iliuță Rudăreanu, Maria Lătărețu, Ioana Radu, Emil Gavriș, Sandu Constantin, Ion Văduva, Constantin Urlățeanu, Nicolae Crăciunescu).*

13 și 16 aprilie. — *Recitalul pianistului Mîndru Katz. In program: Bach — „Fantezia cromatică și fuga", „Coral de orgă" în sol minor și „Toccata" în sol major; Chopin — Sonata în si bemol minor, Nocturna în mi major, opt preludii, trei studii.*

14 aprilie. — *Concert simfonic al orchestrei Sfatului Popular dirijată de Ion Hîrțan. In program: Borodin — „In stepele Asiei Centrale"; V. Iusceanu — „Tablouri simfonice" (primă audiție); Ch. Gounod — Aria lui Valentin din „Faust"; G. Bizet — Aria Toreadorului din „Carmen" (solist Dan Iordăchescu); Saint Säens — Aria Dalilei din opera „Samson și Dalila"; G. Bizet — Habanera din opera „Carmen" (solistă Maria Toma); Grieg — Suita Peer Gynt; Fr. Liszt — „Rapsodia a II-a ungară".*

15 aprilie. — *Concertul orchestrei simfonice Radio dirijată de Emanoil Elenescu. In program: Mozart — Uvertura la opera „Don Juan"; Ceaicovski — Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră (solist pianistul maghiar Lajos Hernady); Ferenc Szabo — Suita „Mateias Gîscarul" (primă audiție); Paul Constantinescu — „Sîrba" (primă audiție).*

17 și 18 aprilie. — *Concertul simfonic al Filarmonicii de Stat condusă de dirijorul maghiar Laszlo Somogyi. In program: Zoltan Kodaly — Suita „Hary Janos"; Leo Weiner — Concertino pentru pian și orchestră (primă audiție), solist Lajos Hernady; Beethoven — Simfonia a V-a.*

20 aprilie. — *Concert dat de corul Filarmonicii de Stat condus de D. D. Botez. In program: lucrări de Mozart, Schumann, Brahms, Wagner, Tulicov, Copozov, Doluhanian, I. Vidu, D. G. Kiriac, G. Cucu, I. Croitoru, M. Jora, Gh. Dumitrescu, R. Drăgan, N. Lungu, M. Socor. Soliști: L. Gălășanu, C. Cristescu, A. Constantinescu, E. Gheorghiu, C. Grigorescu, G. Papadavid, N. Ionescu, M. Vasiliu; la pian J. Pruner, la orgă H. Plattner.*

22. aprilie. — *Concert dat de orchestra simfonică Radio dirijată de Laszlo Somogyi. In program: Beethoven — Uvertura „Egmont", Concertul în re major pentru vioară și orchestră (solist Mihai Constantinescu); Ceaicovski — Simfonia a VI-a „Patetica".*

23 aprilie. — *Recital dat de pianistul Lajos Hernady. In program: Leonardo Vinci, Scarlatti, Daquin, Beethoven, Liszt, Ceaicovski, Bartok; Kodaly și Chopin.*

24 și 25 aprilie. — *Festival Mozart interpretat de Orchestra Filarmonicii de Stat dirijată de Laslo Somogyi. In program: „Mica serenadă", Concert pentru flaut și orchestră în re major (solist V. S. Jianu), Simfonia nr. 40 în sol minor.*

25 aprilie (seara). — *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Ionel Budișteanu. In program muzică populară și cîntece de: Radu Drăgan, George Marcu, Ion Chirescu, Dan Moisescu. Soliști: Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Iliuță Rudăreanu, Damian Luca, Mihai Schină, Gheorghe Voicu, Ion Păturică, Ștefan Brătescu, Dumitru Cătuneanu.*

27 aprilie. — *Se repetă concertul de muzică populară românească cu aceiași interpreți și același program. Își mai dau concursul Sandu Constantin și o formație din corul Filarmonicii de Stat din București.*

28 aprilie. — *Concert dat de ansamblul artistic al Sfatului Popular al Capitalei, dirijat de Ștefan Mureșanu și Constantin Romașcanu. In program: lucrări de Brahms, Bazin, Storck, Sveșnicov, Coposov, Hristov, Porumbescu, Vidu, Chirescu, N. Oancea, Lungu, Gh. Dumitrescu, Gh. Bazavan, P. Vlaiculescu, etc. Soliști: Victoria Drăgănescu, Gh. Ștefanovici, Ion Stoian, Dan Iordăchescu, Valentin Loghin; la pian Jenny Schönbaum și Agatha Schwartz.*

29 aprilie. — *Festival Dvorak interpretat de orchestra Radio dirijată de Matei Socor. In program: Simfonia a V-a în mi minor „Din lumea nouă", Concertul pentru violoncel și orchestră (solist Vladimir Orlov) și Uvertura „Carnavalul".*

SALA DALLES

7 aprilie. — *Recitalul violoncelistului Radu Aldulescu. In program: Frescobaldi, Francoeur, Enacovici, Jianu, Brahms, Joachim Nin. Schumann, Weber - Piatigorsky, Scriabin, R. Strauss.*

9 aprilie. — *Concert de muzică românească. In program: Diamandi Gheciu — Sonata în mi minor pentru violoncel și pian, (Theodor Lupu, violoncel, N. Marcovici, pian); Eugen Radovici — Sonata nr. 3*

pentru pian (Smaranda Athanosoff-pian); V. S. Jianu — „Divertisnent în stil romînesc pentru cvintet de suflători" (F. Pitaru Bulimar — flaut, Ion Danie — oboi, D. Ungureanu clarinet, D. Alexandrescu — fagot, S. Pincu — corn).

14 aprilie. — *Concert de arii și lieduri. In program iucrări de: Stradella, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Schubert, Meyerbeer, Rimski-Korsakov, A. Thomas, Chaminade, Lecocq, N. Ganea, A. S. Benția, P. Jelescu, E. Monția, T. Brediceanu, G. Verdi, G. Donizetti, ș. a. (Yolanda Mărculescu — soprană, Viorel Ban — bas, la pian Nicolae Rădulescu, la flaut F. Pitaru-Bulimar).*

16 aprilie. — *Recital de muzică maghiară. In program: Leo Weiner — Sonata pentru vioară și pian (H. Brendier — vioară, M. Fotino — pian), Balada pentru clarinet și pian (St. Chiroiu — clarinet, G. Halenberg — pian); Z. Kodaly — „Adagio" (Alfons Capitanovici — violoncel), lieduri (Ecaterina Ban— voce, I. Filionescu — pian); B. Bartok — Duo pentru două viori (Al. Teodorescu și H. Brendier), Sonata pentru vioară și pian (H. Brendier — vioară și M. Fotino — pian), Trei piese pentru pian (S. Carusso — pian).*

21 aprilie. — *Recital de pian și concert de lieduri. In program: Chopin — Sonata în si minor; Liszt — Studiu de harpă; Debussy — „Imagini în apă", Hilda Jerea — „Perpetuu mobile" (Maria Cardaș — pian).*

Hilda Jerea: zece cîntece pe versuri populare: „Mărie, Mărie"; „Haiducească"; „Cîntec de dor"; „Insura-m-aș insura"; „Sboară pasăre departe"; „Cîntec de nuntă"; „Nani, nani, floricel"; „Pierde vară"; „Doină de dragoste"; „Foaie verde cucule"; (soliști: Zenaida Pally — mezzo soprană, Mircea Buciu-bas, Lola Gălășanu-soprană, Victor Popovici-tenor, — la pian Hilda Jerea).

23 aprilie. — *Concert de lieduri In program: Haendel — „Harpa lui Jubal"; Rameau — „Greerele"; Schubert — „Popas", „Cîntec de apă"; Liszt — „Iubirea ta"; Mozart — „Păsări călătoare", „Ridante la calma"; Saint Säens — „Menuet"; Chopin — „Bucuria mea"; Karl Böhm — „Ca într-un vis"; D. D. Botez — „Primăvara"; Zeno Vancea — „De veghe"; Luciliu Olteanu — „Cîntec"; Nicolae Valeriu — „Mi-e dor"; Hugo Wolf — „Piticul"; Richard Strauss — „Cîntec de leagăn", „Vreme rea"; Grecianinov — „Stepa"; Șostakovici — „Dormi, draga mea"; Ceaicovski — „Serenada lui Don Juan". Soliști: Emilia Petrescu-soprană și Alex. Voinescu-bariton, — la pian Nicolae Rădulescu.*

28 aprilie. — *Recitalul pianistei Irina Lăzărescu. In program: Brahms — Variațiuni și fugă pe o temă de Haendel; Schumann — „Humoresca"; Prokofiev — Sonata nr. 4; L. Feldman — „Două dansuri romînești" (prima audiție); Andricu — Sonatină.*

30 aprilie. — *Concert de muzică populară romînească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" cu ocazia împlinirii a 60 de ani de la nașterea lui Fănică Luca. Soliști: Fănică Luca, Nicu Stănescu, Ionel Budișteanu, Damian Luca, Mihai Ion Schină, Iliuță Rudăreanu, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Luță Iovță și Nicolae Crăciunescu.*

CONCERTELE DIRIJORULUI MAGHIAR LASZLO SOMOGYI

O puternică personalitate artistică nu poate lăsa niciodată indiferent pe ascultător. Dimpotrivă, în jurul ei se discută aprins. Asemenea discuții se aud adesea în jurul coloanelor Ateneului R.P.R., în pauzele sau la sfîrșitul concertelor marilor maeștri ai artei noastre interpretative (dar, — o spunem cu regret — asemenea discuții nu le cunosc și coloanele presei). Ele îmbrățișează o sferă variată de preocupări: de la aspectul exterior al interpretului pînă la miezul profund și caracterul original al interpretării. Uneori, specificul personalității unui interpret este redus la una din trăsăturile lui cele mai bătătoare la ochi, dar nu întotdeauna cea mai însemnată. Alteori, subita (sau consecventa) pasiune pentru un artist (care dintr-un motiv sau altul, poate corespunde mai mult vederilor, naturii, sensibilității unui ascultător) duce la respingerea a tot ce nu emană de la el, la minimalizarea artei oricărui alt muzician. Sînt poziții evident greșite. Respectul față de dreptul artistului de a-și pune pecetea specifică individualității sale creatoare asupra realizărilor sale interpretative (bineînțeles, fiind în același timp fidel exigențelor textului muzical) — iată ceea ce se ignoră adesea în discuțiile (uneori comparative) cu privire la unul sau altul din marii noștri artiști sau cu privire la vreun muzician de peste hotare.

Dirijorul maghiar Laszlo Somogyi, maestru emerit al artei din R.P. Ungară, laureat al Premiului Kossuth, face parte din acele puternice personalități artistice la care poate fi întotdeauna apreciată originalitatea concepției, capacitatea de pătrundere în miezul muzicii, remarcabila forță de convingere pe care reușește s-o imprime interpretărilor sale. Somogyi este un permanent și meticulos cercetător al muzicii, care caută o explicație, o justificare a fiecărei note, pauze, fraze, a fiecărui semn din partitură. Pornind de la principiul că nu există muzică înafara vieții și a problemelor ei, Somogyi caută să le descopere în spatele partiturii, caută să facă să retrăiască modul cum ele se oglindeau în personalitatea compozitorului interpretat. Evident că acest lucru nu este posibil fără o fantezie imaginativă bogată, care să se sprijine pe cunoștințe aprofundate. Somogyi le îmbină pe acestea și reușește să ne dea interpretări originale și, de cele mai multe ori, convingătoare.

In cele opt concerte date cu orchestrele sim-

fonice ale Filarmonicii de Stat din București și Radiodifuziunii, între 17 aprilie și 25 aprilie (unele avînd același program), Somogyi a prezentat lucrări deosebit de caracteristice: *Mozart* — Mica serenadă [1]), Concertul pentru flaut în re major (solist V. S. Jianu) [1]), Simfonia nr. 40 în sol minor [1]); *Beethoven* — „Egmont)[2]), Concertul pentru vioară și orchestră (solist Mihai Constantinescu) [2]), Simfonia a V-a [1]); *Ceaicovski* — Simfonia „Patetica" [2]); *Zoltan Kodaly* —Suita simfonică „Hary Janos" [1]); Leo Weiner — Concertino pentru pian și orchestră (solist Lajos Hernády) [1]).

Nu toate realizările din cele trei concerte Mozart au fost la același nivel. Dar cele mai bune dintre ele ne-au putut crea o imagine semnificativă. S-ar putea scrie foarte multe despre interpretarea pe care Somogyi o dă muzicii lui Mozart, îndeosebi Simfoniei în sol minor nr. 40. Considerînd-o foarte apropiată, prin problematica ei, de simfonia a V-a de Beethoven (așa numită „a destinului"), Somogyi subliniază totodată cu putere faptul că la Mozart conflictul dramatic nu-și găsește acea rezolvare luminoasă pe care avea să i-o dea Beethoven într-o altă epocă, cu 20 ani mai tîrziu. La Somogyi, Simfonia în sol minor capătă un caracter profund tragic.

O trăsătură puternic reliefată este încordatul dramatism al menuetului conceput ca depășind simplul divertisment și avînd un caracter mult mai profund. Că această interpretare i-a convins pe ascultători s-a putut vedea din marele succes obținut de dirijorul maghiar.

Somogyi a dirijat muzică de Beethoven și cu Filarmonica și cu orchestra Radio. Mai întîi Simfonia a V-a, pe care avusesem prilejul s-o ascultăm dirijată de el în cadrul concertelor din anii trecuți. Somogyi caută să dezvăluie la maximum dramatismul simfoniei și acestui scop îi subordonează el toate mijloacele de expresie, încă de la început.

Somogyi subliniază concepția unitară ce stă la baza simfoniei, între altele, scoțînd în evidență, oricînd are prilejul, prezența obsedantă a motivului „destinului" de-a lungul întregii simfonii. Astfel, cu o deosebită semnificație, îl face el să răsune mai puternic decît este normal și în același timp surd, încruntat, în trecerea de la partea a III-a la finalul triumfal, Somogyi nu rămîne însă întotdeauna fidel principiului de a nu se depărta de textul muzical. Astfel pot fi remarcate unele schimbări agogice (de ex. la partea I-a, ritardando înainte de penultimul ff.) sau dinamice (de ex. *crescendo* din trecerea către partea a IV-a începe înainte de măsura indicată) dar acestea, în ultimă instanță nu au o însemnătate esențială în execuția lui și pălesc în fața pasionatei interpretări, atît de înalt artistice, pe care o dă simfoniei.

Spațiul nu ne permite să zăbovim asupra măestritei interpretări a Uverturii „Egmont" sau a concertului de vioară în care orchestra Radio, dirijată de Somogyi, a realizat o pagină de muzică de o rară frumusețe.

In simfonia „Patetica" de Ceaicovski, Somogyi a pătruns din nou în lumea tragediei. El dă acestei monumentale lucrări o interpretare în care, în spatele unei sobrietăți uneori amăgitoare, clocotește o frămîntare lăuntrică profundă. Multă vreme vor rămîne întipărite în memoria ascultătorilor avîntul și vitalitatea din partea a III-a (Allegro molto vivace) și mai ales nobilul tragism din final (Adagio lamentoso). Poate unii ascultători au resimțit lipsa acelui romantism cu care sînt obișnuiți, dar aceasta nu înseamnă că interpretarea pierde din valoarea ei estetică originală.

Programul concertelor lui Somogyi a cuprins două lucrări de compozitori maghiari: suita simfonică „Hary Janos" de Zoltan Kodaly și Concertino pentru pian de Leo Weiner. Mai stăruie în amintirea noastră concertul din anii trecuți, în care Somogyi ne-a prilejuit revelația minunatei lucrări a lui Kodaly. Și în recentele sale concerte dirijorul a condus cu o mînă sigură orchestra noastră, obținînd o realizare artistică în care această capodoperă a muzicii maghiare a apărut în întreaga ei splendoare. Este demnă de relevat înțelegerea desăvîrșită pe care muzicienii noștri au avut-o pentru caracteristica națională a acestei opere, caracteristică pe care au respectat-o și redat-o.

Concertino pentru pian și orchestră de Leo Weiner — o lucrare luminoasă, în care se poate aprecia măestria componistică a acestui cunoscut compozitor maghiar — ne-a prilejuit apariția, alături de Laszlo Somogyi, a pianistului Lajos Hernády — artist emerit al R.P. Ungară — care a dat acestei lucrări o interpretare plină de muzicalitate. Nu poate fi încheiată o cronică oricît de necompletă a concertelor Somogyi fără a aduce tributul de elogii cuvenite muzicianului V. S. Jianu și violonistului Mihai Constantinescu. Marele nostru flautist a încîntat ascultătorii cu finețea, gustul, siguranța și muzicalitatea care-l caracterizează. Mihai Constantinescu ne-a dat o interpretare artistică a concertului de Beethoven, cu prilejul căreia au putut fi apreciate însemnatele progrese realizate de el în tehnică și expresivitate.

Evident că despre concertele lui Somogyi s-ar putea vorbi încă multe: lucrul la repetiții, gestica lui, tempi, și atîtea altele constituind un bogat material de aprecieri și discuții. Dar despre acestea se va vorbi poate în cronicile viitoarelor sale concerte care, sperăm, vor avea loc cît mai curînd.

AL. SPIREA

1) Cu Filarmonica
2) Cu orchestra Radio

CONCERTELE PIANISTULUI MAGHIAR LAJOS HERNÁDY

Lajos Hernády, artist emerit al R. P. Ungare, s-a făcut cunoscut cercurilor noastre muzicale în vara anului trecut, cu ocazia Festivalului, în calitatea sa de membru al juriului concursului internațional de pian. Cu acest prilej el s-a dovedit a fi un profund cunoscător al muzicii și al pianului. Calitatea și nivelul la care s-au prezentat la concurs cei trei elevi ai săi, precum și succesul pe care l-au obținut au dezvăluit și înaltele sale calități pedagogice.

Săptămîna Culturii Maghiare ne-a prilejuit să-l ascultăm și pe Hernády-pianistul. Cele două concerte executate cu orchestrele Radio și Filarmonica, cît și recitalul său, ne-au dat posibilitatea de a cunoaște o parte din bogatul său repertoriu. Acestea au constituit în același timp și un prilej de a aprecia valoroasele sale calități pianistice, cunoscute de mult peste hotarele patriei sale.

Personalitatea lui cristalizată sub influența celor mai nobile tradiții ale muzicii maghiare se vădește puternic în arta sa. Regăsim în interpretarea sa trăsăturile luminoase ale școlii pianistice fondată cu multe decenii în urmă de marele Liszt, precum și amprenta genialului său dascăl, Béla Bartok.

Din atitudinea artistică a lui Hernády emană o profundă etică, un înalt simț de răspundere față de tot ce este muzică. O tălmăcire întotdeauna devotată a textului, cizelarea fină a detaliilor, logica exprimării ideilor și un gust care îl face să renunțe la orice efect exterior, îi sînt caracteristice.

Această poziție opusă „vînării de efecte", explică poate sacrificarea anumitor culmi patetice sau dramatice, ca de exemplu în prima și ultima parte a Concertului de Ceaicovski, cîntat cu orchestra simfonică Radio. Poezia gingașă și admirabilul colorit al andantelui ne vor rămîne în schimb multă vreme întipărite în minte.

Multilateralitatea culturii sale muzicale i-a permis muzicianului maghiar să editeze un număr de opere comentate din literatura clasică a pianului. Aceeași afinitate a sa pentru muzica epocii clasice s-a resimțit și în interpretarea unor piese ca Largo-ul lui Leonardo Vinci. Sonata în mi major de Scarlatti și îndeosebi Cucul lui Daquin. Frumusețile acestor podoabe ale muzicii preclasice, precum și ale Rondoului în re major și Alla Turca de Mozart, sau ale Sonatei op. 10 nr. 2 de Beethoven, ne-au fost dezvăluite cu un neuitat farmec al tușeului, o transparență a sonorității și un perfect simț al echilibrului și măsurii.

Nocturna și Poloneza în la bemol major de Chopin, balada epică „Dumka" a lui Ceaicovski și Sonata în si minor de Liszt, i-au dat pianistului prilejul să lege în mod creator imagini ale unei epoci trecute cu ideile timpurilor noastre.

Hernády dovedește o virtuozitate pe care o pune în slujba ideii și expresivității muzicale în execuția Studiului pentru mîna stîngă de Blumenfeld, o lucrare polifonică extrem de dificilă. Intr-adevăr toată măestria și posibilitățile tehnice ale artistului sînt folosite pentru exprimarea conținutului. Frazarea sa — niciodată formală — corespunde întotdeauna sensului intim al discursului muzical; frazele sale muzicale exprimă în mod viu, tălmăcindu-le plastic, intențiile artistului.

Lucrările compozitorilor maghiari i-au oferit ocazia lui Hernády să dezvăluie publicului nostru arta componistică a poporului vecin și prieten. Intr-o executare adecvată, profundă și sensibilă, Rondo și Allegro Barbaro de Bartok au răsunat autentic și convingător. Dansurile din Marosszék de Kodály — cu intonații atît de apropiate nouă și care dovedesc izvoare comune ale folclorului celor două popoare din Ardeal — au fost o adevărată revelație.

Am gustat din plin arta pianistică a artistului maghiar în Concertino-ul lui Leo Weiner, executat în primă audiție la noi, cu orchestra Filarmonică de Stat. Acest concertino pentru pian, scris în 1924 și format din două părți concise, abundă în frumusețe pianistice, folosind melodica și armoniile legate de muzica postromantică. Leo Weiner aparține generației mai vîrstnice de compozitori maghiari și este îndrumătorul mai multor generații în domeniul muzicii de cameră de la catedra ce o deține de aproape o jumătate de secol la Academia de Muzică din Budapesta.

Alternînd finețea și intimitatea cu elanul și vigoarea, pianistul și-a asigurat pe deplin cu acest concert simpatia și aprecierea publicului nostru nou, la care arta sinceră, umană și de calitate aleasă, găsește totdeauna răsunet.

Impreună cu ceilalți oaspeți maghiari, Lajos Hernády a contribuit astfel cu prisosință la adîncirea prieteniei romîno-maghiare.

E. MURA

„RIGOLETTO" PE SCENA TEATRULUI DE OPERĂ ŞI BALET AL R. P. R. CU MARIA GYURKOVICS DE LA OPERA DE STAT DIN BUDAPESTA

Printre realizările de seamă ale stagiunii actuale a Teatrului de Operă şi Balet se înscrie şi „Rigoletto", operă în patru acte de Verdi, după piesa „Regele se amuză" de Victor Hugo.

Folosind largile posibilităţi scenice oferite de noul lăcaş, colectivul artistic a izbutit să prezinte în condiţii cît se poate de bune această operă ce se bucură şi la noi de o mare popularitate. Spectacolul a înmănunchiat unele dintre cele mai de seamă forţe artistice ale noastre: Petre Ştefănescu-Goangă, artist al poporului din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, Mihail Ştirbey, artist emerit al R.P.R, Nella Dumitriu-Pascu, Nicolae Teofănescu, Cornelia Stroescu ş. a. Alături de aceştia, în săptămîna culturii maghiare, artista emerită a R.P. Ungare Maria Gyurkovics, de la Opera de Stat din Budapesta, a interpretat rolul Gildei.

Soprană lirică uşoară, Maria Gyurkovics dispune de o voce clară, puternică şi de o şcoală a cîntului dintre cele mai bune.

La acest spectacol am putut aprecia vocea sa expresivă, deosebit de intensă în acute, dicţiunea limpede, chiar pentru cine nu cunoaşte limba maghiară şi largile-i posibilităţi interpretative.

Momentele de culminaţie ale artei sale scenice au fost realizate în actul III (cînd Gilda, după ce a fost răpită şi ascunsă de ducele de Mantua, se aruncă în braţele tatălui ei, Rigoletto).

Maria Gyurkovics a apărut în posesiunea tuturor mijloacelor sale bogat expresive, dramatice, trăind rolul cu o frămîntare sufletească puternică ce a trecut dincolo de scenă, cucerind pe spectatori.

In rolul titular al operei, Petre Ştefănescu-Goangă a reuşit să înfăţişeze cu mult realism personajul plin de contradicţii şi de o atît de complexă psihologie, al bufonului. El este pe rînd batjocoritor — atunci cînd cu dispreţ ironizează speţa urîtă şi josnică a curtenilor, tată afectuos care îşi iubeşte cu o dragoste fierbinte copila, răzbunător, crud, cînd află că fiica i-a fost dezonorată de duce şi, pînă la urmă, — părinte nenorocit ce varsă lacrimile cele mai amare ale deznădejdii, prăbuşit lîngă fiica sa muribundă.... O gamă întreagă de simţăminte pe care marele artist le-a înfăţişat cu o forţă de convingere indiscutabilă, prin mijlocirea îndeosebi a însuşirilor vocale, a acelei călduri vibrante a cîntului său generos, expresiv şi care prinde pe ascultători.

Mihail Ştirbey dă ducelui de Mantua o strălucită interpretare. Este unul dintre rolurile care îi convin foarte bine. Atît vocea sa plină de lirism, pe care o conduce adesea către culmi dramatice, cît şi jocul scenic, elegant şi sugestiv, slujesc bine conturarea veridică a personajului frivol, cinic, afemeiat.

De asemenea nici că se putea o întruchipare mai realistă a ucigaşului plătit Sparafucile, decît aceea dată de valorosul cîntăreţ şi interpret Nicolae Teofănescu.

Nella Dimitriu-Pascu a dat, la rîndul său, o interpretare plină de pasiune Magdalenei — sora lui Sparafucile. Mezzo-soprană cu voce armonioasă, deosebit de colorată, uneori cu accente dramatice răscolitoare, cîntăreaţa se află într-o necontenită creştere a posibilităţilor sale artistice.

Cornelia Stroescu care a avut realizări importante, în Cio-Cio-San, Traviata, etc. reuşeşte să facă de data aceasta dintr-un rol mic şi episodic (contesa Ceprano) un personaj important, a cărui prezenţă în scenă se face simţită.

Aici trebuie să vedem influenţa hotărîtoare a regiei (Jean Rînzescu) care încredinţînd şi alte roluri mici, cum sînt curtezanul Borsa, (Nicolae Luca) contele Monterone, (Dinu Cătuleanu), Marullo, (Costel Simionescu), contele Ceprano, (Jean Bănescu), unor artişti capabili, a făcut ca nivelul spectacolului să crească simţitor.

Tot regiei lui Jean Rînzescu se datoresc, fără îndoială, şi realizările atît de semnificative din unele scene de mase în care corul apare în primul plan, participant activ la acţiune (atmosfera din actul I, de la curtea ducelui de Mantua — cu viaţa ei de desfrînare şi cinism, — scena răpirii Gildei din actul II, ca şi scena din actul III, în care curtenii îşi bat joc de Rigoletto). Pe aceeaşi linie a realizărilor pozitive trebuiesc citate şi unele tablouri impresionante prin fastul lor, ca de pildă interiorul palatului ducelui de Mantua (actul I), tablou orgiac şi grandios, demn de penelul unui Veronese, ori distribuţia realistă a luminii în scena răpirii Gildei (actul II) unde, cu contribuţia pictorului scenograf Th. Kiriacov-Suruceanu, s-a creat obscuritatea complice a stradelei, luna rămînînd să lumineze curtea

Gildei ce apare în deschizătura unei arcade, ca o evocare veridică a unui peisaj citadin din epoca renașterii.

Prezentarea operei „Rigoletto" face cinste colectivului artistic al Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., însemnînd o cucerire în plus pe calea spectacolelor realiste și de bun gust, a spectacolelor de adevărată artă de la Teatrul de Operă și Balet.

J. V. P.

CONCERT DE MUZICĂ DE CAMERĂ ROMÎNEASCĂ

O inițiativă îmbucurătoare a Ministerului Culturii, care a și început să dea roade bogate, este organizarea de concerte, din ce în ce mai dese, de muzică de cameră romînească.

Tratat cu oarecare vitregie în trecut, acest gen de muzică atît de important, a crescut în umbră, lîncezind între coperte prăfuite pe rafturi uitate ale Uniunii Compozitorilor; iată însă că adusă la lumina rampei și la atenția călduroasă a unui public dornic de muzică bună, muzica noastră de cameră a cunoscut o înflorire subită, o puternică efervescență, dînd la iveală opere de maturitate și valoare artistică nebănuită.

La concertul din 9 aprilie 1954 din sala Dalles, au fost prezentate trei lucrări: Sonata pentru violoncel și pian de Diamandi Gheciu, Sonata în la major pentru pian de Eugen Radovici și Divertisment romînesc pentru cvintet de suflători de Vasile Jianu.

Compozitor dotat cu o deosebită sensibilitate muzicală, Diamandi Gheciu s-a afirmat pînă acum mai mult pe terenul liedului și al pieselor de formă mică. Sonata pentru violoncel, pe care am ascultat-o în concertul pomenit mai sus, prezintă un mare pas înainte al compozitorului, o abordare a formelor mari. Alcătuită din trei părți, allegro moderato, andante și rondo-allegro giocoso, sonata în mi minor pentru violoncel și pian începe, într-o frumoasă atmosferă de muzică de cameră, cu o temă lirică, intonată la trei octave de violoncel și pian. Tematica este romînească, păstrîndu-și izul popular chiar în părțile de dezvoltare, unde armonia îmbogățindu-se, tinde uneori spre sonorități franceze fără însă ca autorul să iasă din stilul său sau să depășească limitele bunului gust. Dacă la audierea primei părți a sonatei am avut o anumită impresie de monotonie ritmică sau ne lipsea contrastul între tema întîia și tema a doua, aceasta se datorează în bună parte și execuției, care a fost făcută muzical și cu îngrijire de Th. Lupu și N. Marcovici dar care a fost săracă în contraste, în culmi de intensitate. In felul acesta conflictul dramatic care ar fi trebuit să fie propriu acestei părți din sonată, ne-a apărut cam timid. Atît partea a doua a sonatei, un andante liric, plin de poezie, cu o creștere frumoasă, dar puțin lungă, cît și partea a treia, un rondo mișcat, cu o primă temă în ritm de brează ce alternează cu alte două teme mai lente într-un joc plin de voioșie, sînt bine închegate, bogate în inventivitate melodică, armonică și ritmică și dovedesc din plin măestria compozitorului.

Nefiind vorba de o piesă concertantă, ci de muzică de cameră, autorul nu a căutat să exploateze toate efectele violoncelului; i-a folosit însă bine resursele de timbru, instrumentul fiind mereu avantajat. Tratarea pianistică este naturală, uneori chiar strălucitoare, menținîndu-se în tot decursul sonatei bunul echilibru dintre instrumente.

Sonata a III-a pentru pian de E. Radovici, în execuția deosebit de inteligentă și muzicală a pianistei Smaranda Athanasoff, ne-a dezvăluit altă latură a muzicii noastre de cameră romînești. Compozitor viguros și activ, ce se inspiră tot din folclorul nostru, E. Radovici și-a făurit în decursul creației sale, un stil propriu cu anumite caracteristici bine determinate. Atît în alegerea temelor cît și în tratarea lor armonică, el merge pe linia unui cromatism uneori arid, dar mereu interesant, exploatînd secunda și cvarta mărită, și ferindu-se de intonații diatonice. In felul acesta el își creează o puternică unitate stilistică ce se menține de-a lungul întregii lucrări. Autor serios, sigur pe mijloacele sale, el a dat lucrări care se relevă prin claritatea formei și buna tratare instrumentală.

Partea I-a, energică, plină de varietate ritmică, este urmată de un andante cu intonații de bocet ce se dezvoltă frumos pentru a reveni la liniștea de la început. Finalul, foarte vioi, aduce o atmosferă de destindere și voie bună, cu teme jucăușe și interesante efecte de tambal în partea medie. Intreaga sonată este bine construită, dovedind multă fantezie, o preocupare pentru amănuntele armonice și vădite calități în tratarea instrumentală.

Divertismentul în stil romînesc pentru cvintet de suflători de Vasile Jianu, prezentat spiritual și îngrijit de F. Pitaru-Bulimar — flaut, I. Danie — oboi, D. Ungureanu — clarinet, D. Alexandrescu — fagot, S. Pincu — corn, contribuie la umplerea unui mare gol în muzica noastră de cameră. Este o succesiune de piese scurte, scrise cu ușurință și vervă, care au făcut multă plăcere auditoriului.

Dacă personalitatea atît de bine conturată a

interpretului flautist Vasile Jianu nu a reușit încă să se afirme cu aceeași tărie în compoziție, aceasta se datorează desigur faptului că Vasile Jianu a scris încă prea puțin.

Așteptăm să ne dea noi lucrări din ce în ce mai personale, în care măestria sa instrumentală să se îmbine cu bucuria creatoare, îmbogățind literatura de specialitate a muzicii noastre romînești.

ANA SEVERA BENȚIA

DESPRE ACTIVITATEA ORCHESTREI DE ESTRADĂ RADIO

In opera de popularizare a muzicii ușoare și de dans în rîndul maselor largi, orchestra de estradă Radio joacă un rol deosebit de însemnat. Acesta apare cu atît mai evident, cu cît majoritatea emisiunilor radiofonice de muzică distractivă cuprind imprimări ale acestei formații.

Repertoriul orchestrei este foarte variat, fiind alcătuit din cîntece vesele, sportive, de excursie, de dragoste, satirice, și muzică de dans. Lunar, orchestra imprimă un număr însemnat de piese de compozitori romîni, sovietici și din țările de democrație populară. In activitatea ei, orchestra a înscris ca un obiectiv principal stimularea și promovarea creației muzicale romînești. De aceea nu ne poate mira numărul mare de cîntece ale compozitorilor romîni care au fost popularizate pe calea undelor de către orchestra de estradă Radio. Foarte multe din melodiile pe care poporul nostru le-a îndrăgit au fost prezentate în primă audiție de către această formație. Astfel pot fi date ca exemplu piesele „Drag îmi e bădița cu tractorul" și „Rămîi cu bine" de Ion Vasilescu, valsul „In Bucureștiul iubit" de Mauriciu Vescan, „Eu pentru voi ridic paharul" și „A plecat un tren spre marea albastră" de Nicolae Kirculescu, melodia „Cale lungă drum de fier" de Gherase Dendrino și altele.

In alcătuirea repertoriului, orchestra de estradă Radio s-a călăuzit după principii sănătoase, venind din acest punct de vedere în ajutor compozitorilor noștri în activitatea lor pe tărîmul acestui gen de muzică.

Cîntece melodioase, inspirate, sincere, care merg direct la inima ascultătorilor, o muzică proaspătă, strîns legată de viața poporului nostru, de preocupările și simțămintele lui, o muzică de care oamenii muncii să se simtă aproape, pe care să o considere a lor, s-o iubească, s-o fredoneze și s-o cînte cu drag, iată ce a cerut această formație de la compozitorii romîni.

In repertoriul orchestrei nu au intrat piese decadente, scrise după modelul muzicii apusene de jazz. Orchestra a luptat consecvent împotriva diferitelor procedee și formule ritmice specifice jazzului american, a genului de melodii triviale, languroase, cîntate în barurile și localurile „de lux" din țările capitaliste.

In activitatea sa, formația de estradă a folosit experiența orchestrelor de estradă și de muzică ușoară din U.R.S.S. Numeroasele piese sovietice pe care orchestra le-a imprimat — lucrări de Dunaevski, Lepin, Miliutin, Mokrousov, Hrennikov, Soloviov-Sedoi și alții — au constituit un exemplu de muzică realistă pentru compozitorii noștri. Iată deci, cum prin activitatea ei multilaterală, orchestra de estradă Radio a venit în ajutor compozitorilor noștri, contribuind la numeroase succese obținute de ei în munca lor creatoare. Orchestra de estradă își desfășoară activitatea și în concerte publice în fabrici, uzine, instituții, etc.

Succesul orchestrei de estradă Radio la concertul care a avut loc la 28 martie în sala Ateneului R.P.R. a fost grăitor în ceea ce privește munca rodnică pe care o desfășoară această formație. Cîntece executate cu prilejul acestui concert au fost călduros primite de publicul din sală care a aplaudat cu entuziasm frumoasele realizări ale orchestrei. Piesele prezentate s-au remarcat prin linia lor melodică, clară, accesibilă și printr-un text poetic inspirat. Melodiile „Crede-mă" de Sile Dinicu, „Cîntec de dor" de Constantin Bîrsan, „Un cîntec pentru tine" de Aurel Giroveanu, „Intr-o zi" de Florentin Delmar, și altele care au fost executate în acest concert, s-au răspîndit în mase, fiind cerute de un număr crescînd de ascultători, în scrisorile lor către Direcția Generală a Radiodifuziunii. Aceste succese ale orchestrei de estradă Radio ar trebui să dea de gîndit formațiilor orchestrale de muzică ușoară care cîntă fie la diferite concerte de estradă, fie în localuri. Ele ar trebui să ia exemplu de la orchestra de estradă Radio în ceea ce privește alcătuirea repertoriului, felul de interpretare și să elimine piesele decadente, de jazz, ce satisfac pe cîțiva anacronici admiratori ai acestei muzici, dar care sînt respinse cu hotărîre de poporul nostru, dornic de o muzică melodioasă, avîntată, legată de propria lui creație muzicală, în care să recunoască expresia sentimentelor lui cele mai frumoase. Folosind experiența orchestrei de estradă Radio, introducînd în repertoriul lor piese valabile romînești, executînd frumoasele melodii sovietice, formațiile de muzică ușoară și de dans și-ar putea îmbunătăți simțitor munca, cucerindu-și astfel dragostea, simpatia și recunoștința maselor largi.

Desigur o problemă de o deosebită importanță o prezintă interpretarea. O interpretare neadecvată, formalistă, denaturează în general o compoziție, oricît de valoroasă ar fi ea. In muzica ușoară, unde de multe ori instrumentiștii adaugă la melodie o serie de înfloriturî îi imprimă anume ritmuri, problema se pune cu și mai multă acuitate.

Orchestrele noastre, în anumite cazuri (care din nefericire nu sînt rare), execută melodia în așa fel, încît compozitorul cu greu și-ar putea recunoaște lucrarea, fie din cauza tempo-ului în care este interpretată, fie din cauza ritmului denaturat sau a „aranjamentului" care nu caută să pună în evidență melodia ci să servească formule ritmice soliștilor instrumentiști, dornici să arate publicului măestria lor tehnică.

De asemenea, adesea, soliștii vocali nu adîncesc conținutul textului, nu pun în valoare frumusețea melodiei și utilizează „efecte" ieftine: ritardando-uri exagerate, variații de ritm nejustificate și unele intonații proprii jazzului american, care scad valoarea lucrării executate. Și în privința interpretării orchestra de estradă Radio poate fi considerată un exemplu demn de urmat. Interpretările orchestrei și ale soliștilor izbutesc de cele mai multe ori să pună în valoare piesa respectivă. Soliștii radiodifuziunii române: Iacobina Vlad, Florin Dorian și Nicu Stoenescu, datorită calităților lor deosebite, se bucură de o mare popularitate în rîndurile ascultătorilor. De asemenea trebuie remarcat că înafară de acești soliști, au fost chemate să-și dea concursul o serie de elemente tinere, talentate, care îmbogățesc simțitor emisiunile de muzică ușoară. Dăm ca exemplu pe Rodion Hodovanski, Ilie Moldoveanu, Nicolae Nițescu, Luigi Ionescu, Trio Grigoriu, Trio Margareta Mureșanu, Trio Ștefan Lăzărescu și alții.

Este necesar ca principiile de interpretare pe care le folosește orchestra de estradă Radio să fie discutate și îmbrățișate și de celelalte formații românești de muzică ușoară și de dans. Numai astfel ele vor putea satisface cerințele înaintate ale maselor.

Orchestra de estradă Radio are o serie de lipsuri, pe care trebuie să le relevăm. In primul rînd în repertoriul ei se mai găsec piese necorespunzătoare, care nu merită să fie difuzate, atît din punct de vedere al melodiei (neinspirată, nelegată de folclor), cît și din punctul de vedere al textului lipsit de poezie, care este în multe cazuri o simplă proză rimată. De asemeni șablonul se manifestă în unele aranjamente orchestrale, lipsite de fantezie, de gust, aranjamente care se mărginesc să repartizeze melodia la diferitele partizi de instrumente, fără să aibă acel rol creator de îmbogățire a compoziției, de reliefare a calităților ei. Printre alte deficiențe se mai poate menționa acordajul adesea neperfect, precum și, uneori, lipsa de nuanțare care se manifestă prin executarea plată a cîntecului.

Remediind aceste lipsuri, orchestra de estradă Radio va putea duce la bun sfîrșit sarcinile foarte importante pe care le are în cadrul muncii de popularizare a muzicii ușoare și de dans în rîndurile celor mai largi cercuri de ascultători de pe tot cuprinsul țării.

SAȘA COSMAN

RECITALUL MÎNDRU KATZ

Recitalul pianistului Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R., — dat la 13 și repetat la 16 aprilie a.c. — a constituit un moment important al stagiunii muzicale actuale, atît prin calitatea progamului, cît și prin cea a realizării pianistice.

Cele două părți distincte ale programului au fost alcătuite din pagini celebre de Bach și Chopin.

Prima piesă, Fantezia cromatică — servind ca preludiu pentru Fuga ce-i urmează — constituie una din lucrările cele mai importante ale creației pianistice a lui Bach, prin intensitatea melodică, prin interesanta țesătură armonică și strălucirea pasajelor. Dintru început surprind gamele și acordurile frînte, repezi, suitoare și coborîtoare. Pianistul a realizat intrarea cu strălucire și impetuozitate, trecînd cu măestrie la redarea caracterului dramatic și declamatoriu al recitativului — caracter datorit unor surprinzătoare înlănțuiri modulatorii, cromatice și a bogatelor ornamente — și culminînd cu o fină gradare a momentelor depresive către sfîrșitul Fanteziei. Aici, interpretul a folosit un subtil joc de pedale, obținînd o realizare admirabilă a punctului de orgă.

In Fuga bazată pe tematică cromatică, pianistul a scos în evidență adînca expresivitate a piesei, urmărind apoi efectul bine venit al accelerării treptate a mișcării ca și al creșterii sonore conducînd spre măreția finală admirabil redată.

Toccata în re maior de Bach este cea mai bogat construită dintre lucrările sale asemănătoare pentru pian. Fără a se abate de la principiul construirii în trei părți, această lucrare este îmbogățită printr-o „introducere" la partea I-a și prin cele două „adagio"-uri, în părțile a doua (Fugato) și a treia (Fuga), cu rol de intermezzo-uri. Pianistul Mîndru Katz a subliniat cu finețe caracterul simplu al introducerii ca și pe cel continuu jucăuș, senin, al allegro-ului, continuat cu adînca expresivitate a atmosferei implorator-apelativă a primului adagio. Fugato păstrează din liniștea și expresivitatea adagio-ului. Interpretul a reușit să redea într-un tot unit, ambele motive ale Fugato-ului care, deși prezentate ca o gîndire la două voci, sînt de fapt bifurcarea unei singure idei ce ar putea fi schematizată într-un pasaj ascendent-descendent de gamă. Al doilea adagio cu caracter de improvizație-recitativ, a fost prezentat „cu discrețiune" după în-

sășî indicația care aparține lui Bach. Partea aceasta oferă cele mai mari dificultăți în ceea ce privește diferențierea planurilor sonore și fixarea tempo-ului, datorită repetatelor necesități de schimbare ale acestora, fără a strica din continuitatea și coeziunea ideilor, dar asigurînd în același timp și libertatea recitativului. Acestea au fost rezolvate cu măestrie de către interpret.

Ceea ce Bach a intenționat în tinerețea sa în părți ca acestea, — libertatea improvizatoare în limitele de îngrădire ale formei — a fost atins de el mai tîrziu în Fantezia cromatică, la cea mai înaltă maturitate.

Sfîrșitul adagio-ului anunță spiritul proaspăt, hotărît al Fugii care cere o mișcare foarte iute. Pentru a asigura vioiciunea mișcării, compozitorul a folosit tema, alcătuită dintr-o succesiune de terțe, numai la vocile extreme, asigurînd astfel un joc mai liber, mai strălucitor, — tradus de pianist printr-o remarcabilă virtuozitate. Totodată el a obținut un distinct plan sonor pentru contrasubiectul caracteristic, pe care l-a redat pregnant la un adevărat nivel tematic.

Coralul în sol minor de Bach a fost realizat cu multă înțelegere și sensibilitate. A impresionat îndeosebi diferențierea planurilor sonore, detașarea cîntului cu un sunet pătrunzător, din uniformitatea de sonoritate învăluită a părților de acompaniament.

In partea a doua a programului, pianistul Mîndru Katz a executat piese de Chopin.

Celebrei Sonate în si bemol minor, interpretul i-a asigurat redarea întregii game de sentimente cuprinse în lucrare: de la avîntul primei teme a Allegro-ului inițial, caracterizat prin bravură pianistică în execuție, la nobila cantilenă cu ușoară nuanță meditativă ce constituie tema a doua, de la caracterul frămîntat, sălbatec, al scherzo-ului, pînă la punctul central al sonatei — celebrul marș funebru — care se pare a fi ideea primă și fundamentală a sonatei. Scris în forma a-b-a, această parte (Adagio) de sonată începe prin imprimarea obsedantului ritm de marș funebru. Ideea a doua are un caracter de duioasă și spirituală seninătate, doborîtă de revenirea ritmului obsedant al marșului funebru. Pianistul Mîndru Katz a dovedit aici toată puterea sa de interiorizare, de expresivitate, de gradare a accentelor dramatice, de fină și vibrantă cantilenă.

Prin caracterul său surd, dar tumultuos, finalul sonatei apare ca o ripostă hotărîtă la adresa morții. Jocul virtuos-sinuos al execuției, a încununat valabilitatea interpretativă a Sonatei.

Programul a mai cuprins opt preludii, Nocturna în mi major și trei studii de Chopin. Preludiile, Nocturna și Studiul în mi major, au reconfirmat înțelegerea și sensibilitatea pe care pianistul ni le-a arătat în sonată, iar în studiile în do diez minor și la minor precizia tehnică, jocul virtuos și de mare bravură pianistică, atribute în continuă creștere ale pianistului Mîndru Katz.

Concertul s-a bucurat de succesul binemeritat, dovedind încă odată recunoașterea din partea publicului a calităților deosebite și în plină dezvoltare ale pianistului Mîndru Katz, sol de seamă al artei interpretative romînești atît în țară cît și în străinătate.

FLORIN EFTIMESCU

RECITALUL A. A. SARVAȘ

In cadrul concertelor Filarmonicii de Stat, Anton Adrian Sarvaș a dat către sfîrșitul lunii martie un recital de vioară în sala Dalles.

Prim violonist în orchestra Filarmonicii, A. Sarvaș s-a ridicat adeseori, în decursul a peste 40 de ani de carieră artistică, la manifestări solistice. El a interpretat concerte din marele repertoriu clasic și a fost întotdeauna un popularizator de seamă al muzicii de cameră. „Cvartetul Sarvaș" alcătuit din inițiativa sa, a dat ani de-a rîndul concerte, făcînd cunoscute cele mai importante lucrări ale genului, de Haydn, Mozart, Beethoven, Ceaicovski, Borodin, Dvorak, ș. a.

Violonistul Sarvaș a prezentat o seamă de prime audiții printre care menționăm Sonatina pentru vioară și pian de Dinu Lipatti, lucrare valoroasă care s-ar cuveni să se afle în repertoriul violoniștilor noștri.

Artist de cultură, A. Sarvaș a avut întotdeauna o atitudine activă față de conținutul muzicii, pe care l-a urmărit în adîncime, căruia i-a subordonat pe de-a-ntregul interpretarea. Sarvaș a păstrat totdeauna stilul sobru în care se cer cîntate lucrările marilor maeștri clasici. Astfel, el a redat dansurile din „Partita" în mi major de Bach cu o puternică viață, deslușindu-se sub aparența austeră a interpretării, entuziasmul său pentru această muzică generoasă, adîncă și umană.

In Sonata a V-a în la major de Haendel au fost realizate momente concertante frumoase, acompaniamentul la pian (Constanța Ionescu) participînd cu succes la redarea structurii polifonice a lucrării.

Cîntînd Sonata în sol minor de Tartini, cunoscută sub numele de „Didona părăsită", A. Sarvaș a reușit să redea, mai mult decît elementele de virtuozitate ale lucrării, conținutul ei dramatic și expresiv.

Violonistul a interpretat de asemenea Suita

pentru vioară şi pian de Dumitru Bughici, lucrare valoroasă, care la Festivalul Mondial de la Bucureşti a fost distinsă cu premiul al doilea. Interpretul a redat cu graţie dansul iniţial şi cu căldură cîntecul liric care urmează, găsind nota justă de humor în „Ardeleanca" şi o deosebită viaţă pentru Hora finală.

Piese de concert ca Marele adagio din baletul „Raymonda" de Glazunov, pe „Aripile cîntului" de Mendelsohn-Bartholdy, Gavota din Simfonia clasică de Prokofiev, precum şi fantezia „Moise" — variaţii de bravură pe coarda sol scrise de Paganini, au dovedit remarcabilele posibilităţi tehnice şi interpretative ale violonistului, seriozitatea cu care-şi pregăteşte manifestările artistice.

RECITALUL SYLVIA FELLER

Recitalul sopranei Sylvia Feller, profesoară la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu" a cuprins în programul său o seamă de lucrări întîlnite mai rar în concertele noastre ca de pildă liedul de plină maturitate creatoare a lui Beethoven „Lacrimi de iubire" apoi lieduri, cîntece şi romanţe de Schumann, Wolf, Grecianinov, Ceaicovski, Finarovski şi alţii.

Cîntăreaţă de valoroase posibilităţi interpretative, Sylvia Feller a deţinut roluri importante din marele repertoriu de operă atît pe scena teatrului de Operă din Wroklav cît şi la Opera de stat din Viena, repurtînd succese de seamă. Sylvia Feller dispune de o înaltă şcoală a cîntului pe care o foloseşte judicios, urmărind redarea în primul rînd a sentimentelor şi ideilor din muzica interpretată. Cîntăreaţa a comunicat în chip pasionat frămîntarea din liedul în care Beethoven cîntă dragostea nefericită şi cu o notă de seninătate, de uşoară veselie, liedul lui Schumann „Eu nu colind", care exprimă sentimentele de dragoste pentru frumuseţea şi poezia patriei iubite.

Interpretarea litaniei lui Schubert, „Dormi în pace", s-ar fi cerut realizată cu mai multă linişte. Nota justă a fost găsită însă de cîntăreaţă în liedul lui Grecianinov „Noaptea", interpretat cu înţelegere pentru conţinutul realist al acestei piese şi în care compozitorul, după ce a cîntat noaptea cu toată poezia şi frumuseţea ei, se adresează dimineţii, chemînd-o să readucă lumina, viaţa.

Cu un puternic accent dramatic a fost redat cîntecul de leagăn al compozitorului ucrainian B. Finarovski pe textul lui Taras Şevcenco — expresie veridică a vremurilor de odinioară, cînd în Ucraina poporul se zbătea, sub opresiunea ţaristă, în cea mai cruntă mizerie.

Alte cîntece ca „M-ai uitat atît de repede" de Ceaicovski şi „Incîntare" de Vasilenco, au fost redate cu o intensă expresivitate şi cu gingăşie.

Liedul „Singurătate în pădure" din ciclul „Melodii simple" de Reger şi cîntecul „Noaptea" al elevului acestuia Josef Marx, compozitor vienez progresist din zilele noastre, au fost cîntate cu o muzicalitate deosebită.

Pentru unele lieduri ca de pildă „Cîntec de dragoste" de Mahler, a cărui linie de frazare este mai dificilă, cîntăreaţa a variat expresia — cu toate că melodia rămîne aproape neschimbată — comunicînd ascultătorilor întreaga gamă a sentimentelor ce l-au însufleţit pe compozitor.

Cîntecele romîneşti „Toamna" de Radu Drăgan, „Somnoroase păsărele" de T. Ciortea şi „Cîntec de dragoste" de Nina Cassian au fost redate cu un simţămînt profund poetic.

Sylvia Feller cîntă în mai multe limbi. Dicţiunea ei s-ar cere să aibă mai multă claritate, îndeosebi cînd cîntă în limba romînă. Cîntăreaţa uzează îndeosebi de vocea sus pusă, zisă „de cap", pe care o extinde în mediu — de unde o egalizare a registrelor. Este probabil o bună metodă ce nu uzează vocea şi care nu prezintă dificultăţi de impostaţie, dar care poate duce la unele uniformizări ale intonaţiei, la o anumită monotonie. Este de subliniat însă muzicalitatea remarcabilă a cîntăreţei, studiul de profunzime pe care-l face asupra bucăţilor interpretate şi convingerea cu care se dăruieşte artei.

J. V. P.

Din viaţa Uniunii

Cenaclul din 6 aprilie care a avut loc la Uniunea Compozitorilor a cuprins lucrări de doi tineri compozitori. Pascal Bentoiu a prezentat patru cîntece pe versuri de Şt. O. Iosif („Veselie", „Mi-e dor", „Doina" şi „April"), interpretate de Nicolae Secăreanu, acompaniat la pian de Doina Pop-Soare, iar Theodor Grigoriu — Suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeş în sus" (executat de cvartetul Tineretului — Lucian Savin, Mendi Rosenblum, Wilhelm Berger şi Alfons Capitanovici).

In cuvîntul său, Pascal Bentoiu a arătat că el a compus cîntecele din îndemnul şi pentru vocea maestrului Secăreanu, căutînd să sublinieze în ele muzica versurilor marelui nostru poet.

In faţa entuziasmului unanim stîrnit de lucrările lui Bentoiu şi de interpretarea lor măiastră, ele au fost cîntate din nou.

Theodor Grigoriu a arătat apoi că lucrarea „Pe Argeş în sus" este inspirată de „frumuseţea meleagurilor argeşene şi a oamenilor din partea locului", dînd cîteva indicaţii asupra conţinutului şi formei celor patru piese care o alcătuiesc („Balada", „Joc din fluier", „La izvoare", „Sălcioara"). După audierea suitei, care a fost viu aplaudată, la cererea asistenţei, a fost din nou cîntat „Joc din fluier".

La discuţii au participat un număr mare de vorbitori: (în ordinea intervenţiilor) Nicolae Buicliu, Radu Negreanu, Mansi Barberis, Tudor Ciortea, Alfred Panţîru, Tiberiu Alexandru, Laurenţiu Profeta, Ion Dumitrescu, B. Dikler, Ion Zăgan, Maria Tănase şi Mihail Jora. Vorbitorii au fost unanimi în aprecierea valorii înalte a lucrărilor prezentate. Ei şi-au exprimat bucuria de a găsi în Pascal Bentoiu un înzestrat compozitor, care a reuşit în emoţionantele sale cîntece să scoată în evidenţă în mod plastic miezul şi muzica poeziilor lui Şt. O. Iosif, chemîndu-le la o nouă viaţă. S-a subliniat măestria inspirată cu care P. Bentoiu foloseşte recitativul romînesc, făcîndu-se şi unele consideraţii generale asupra acestuia. In cîntece se vede înrîurirea binefăcătoare avută de maestrul Jora asupra formaţiei personalităţii şi măestriei lui P. Bentoiu.

Discutînd cvartetul lui Theodor Grigoriu, vorbitorii au subliniat faptul că în genul atît de exigent al cvartetului, tînărul compozitor a prezentat o lucrare valoroasă, de un conţinut adînc, compusă cu măestrie, în care a vădit o sensibilitate deosebită. Indeosebi a fost admirat „Jocul din fluier" în care un conţinut plin de voie bună este reliefat cu plasticitate prin folosirea remarcabilă a posibilităţilor instrumentale. A fost de asemenea reliefată frumuseţea temelor atît a celor alese din bogata creaţie populară cît şi a celor proprii.

In cadrul discuţiilor asupra lucrărilor lui Pascal Bentoiu şi Theodor Grigoriu, unii vorbitori au exprimat şi anumite rezerve personale pe care le fac după această primă audiţie, (referitor la armonizarea, partea de pian, etc. la cîntece, sau forma, armonia, claritatea expresiei, etc. la suita pentru cvartet).

In cadrul discuţiilor s-a arătat că trebuiesc asigurate cele mai prielnice condiţii de lucru acestor tineri compozitori talentaţi.

Concluziile cenaclului au fost trase de maestrul Sabin Drăgoi. El a mulţumit interpreţilor şi a salutat afluenţa ascultătorilor şi, îndeosebi, prezenţa maestrului Mihail Jora la Uniune. Asociindu-se la părerile celorlalţi vorbitori, cu privire la deosebita valoare a lucrărilor, maestrul Sabin Drăgoi i-a felicitat pe compozitori, exprimîndu-şi nădejdea de a putea admira curînd şi alte lucrări valoroase ale lor.

★

Cenaclul Uniunii Compozitorilor din ziua de 20 aprilie a. c., a fost consacrat Sonatei pentru corn şi pian de Edgar Cosma (interpretată de Stavăr Nistor-corn şi Mariana Săulescu-pian) şi Cvintetului pentru coarde şi pian de Alfred Mendelsohn (interpretat de cvartetul Radio, format din Gaby Grubea-vioara I-a, Isidor Wechsler-vioara a II-a, Marcel Gross-violă, Ion Fotino-violoncel şi Maria Fotino-pian). La discuţii au participat în ordinea intervenţiilor): L. Klepper, J. V. Pandelescu, E. Riegler-Dinu, V. Tomescu, A. S. Benţia, Şt. Mangoianu, P. Romea, Fr. Schapira, E. Radovici, C. Bugeanu, L. Feldman, E. Cosma, concluziile fiind trase de tov. Ion Dumitrescu.

După ce şi-au exprimat regretul pentru faptul că lucrările — care nu sînt de dată prea recentă (prima datează din 1950, cealaltă a fost scrisă cu ocazia Festivalului) — nu au fost cîntate pînă acum, vorbitorii au subliniat importanţa desebită pe care aceste două creaţii o prezintă pentru muzica noastră de cameră, gen mult neglijat în trecut.

Sonata de E. Cosma, concepută — aşa cum a arătat compozitorul — pentru violă sau corn şi pian, pare de fapt mai realizată pentru această din urmă formaţie, ceea ce nu face decît să bucure pe auditori avînd în vedere repertoriul nu prea cuprinzător de acest gen. Apropiate de folclor, dar trecute prin filtrul personalităţii sale creatoare, temele alese de compozitor sînt tratate cu grijă, fiecare detaliu este şlefuit, fiecare frază este dezvoltată, învestmîntată cu chibzuinţă şi îndrăzneală. Punînd, de-a lungul celor trei părţi ale Sonatei rezonanţe sufleteşti deosebite, de la frămîntarea dramatică pînă la poezia senină, Edgar Cosma a

realizat o lucrare valoroasă ale cărei lipsuri (ca insuficienţa de contrast între temele primei părţi, dezvoltarea în general prea mare a părţii de pian), sînt suplinite cu succes de marile ei calităţi. S-a arătat, în concluzie, că Sonata dovedeşte drumul just pe care se află compozitorul constituind o garanţie pentru succesele sale în viitor.

Cvintetul pentru cvartet de coarde şi pian de A. Mendelsohn a lăsat în rîndurile auditorilor o impresie de forţă, de amploare, de bogăţie de idei, predominînd optimismul şi tinereţea. In unanimitate, au fost subliniate larga inspiraţie melodică, dezvoltarea exuberantă, romantică a melodiei, folosirea cu o mare pricepere şi originalitate a resurselor expresive ale formaţiei (uneori autorul apropiindu-se de stilul orchestral), întrebuinţarea cu măestrie a polifoniei şi armoniei — pentru crearea momentelor de lirism intens sau de autentică voioşie populară. Făcînd observaţii privitoare la diversitatea de stiluri ce apare în cvintet şi arătînd necesitatea unui mai just dozaj între instrumentele de coarde şi pian, vorbitorii au arătat că lucrarea lui A. Mendelsohn se înscrie ca una din creaţiile foarte valoroase ale muzicii noastre de cameră.

S-au făcut totodată propuneri de îmbunătăţire a activităţii cenaclelor.

Cenaclul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Necesitatea înfiinţării unui cenaclu avînd menirea să contribuie la îndrumarea activităţii creatoare a tinerilor compozitori, să contribuie la perfecţionarea artei interpretative şi să conducă munca de cercetare ştiinţifică a studenţilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — se simţea în ultimii ani din ce în ce mai puternic. Era nevoie de asemenea de antrenarea unui număr cît mai cuprinzător dintre studenţii noştri în discuţii vii, creatoare, — pe marginea lucrărilor prezentate, — care să contribuie la perfecţionarea cunoştinţelor studenţilor, la dezvoltarea spiritului critic şi autocritic. In acest scop a luat fiinţă cu doi ani în urmă, Cenaclul de creaţie „8 mai".

Din cauza lipsei unei bune organizări, a unui plan de muncă concret şi uneori din cauza comodităţii Comitetului de conducere, activitatea cenaclului a fost nesatisfăcătoare. In loc să organizeze dezbaterea problemelor ce se frămîntau în rîndurile studenţilor, Comitetul de conducere al cenaclului s-a transformat într-un for de organizare al concursurilor cu premii, între ale căror etape studenţii nu puteau primi o îndrumare, o orientare în munca lor. Cum în centrul preocupărilor erau numai concursurile de creaţie, activitatea cenaclului se dezvolta oarecum numai într-o singură direcţie, — creaţia — problemele de estetică muzicală, muzicologie, interpretare, fiind cu totul ignorate. Şi desigur, se puteau face atîtea lucruri frumoase! E suficient numai să amintim de unele lucrări ale tinerilor compozitori ca Radu Paladi, Gheorghe Vancu, Mircea Neagu, Feodor Oancea, ş. a., care au depăşit de mult incinta Conservatorului.

Pentru ca lucrurile să meargă bine, trebuia, însă, mai multă dragoste în muncă, mai mult interes din partea studenţilor şi un sprijin mai substanţial din partea Direcţiei Conservatorului.

Experienţa anilor trecuţi a demonstrat necesitatea unei organizări a cenaclului. In acest scop, la 27 aprilie a. c. a avut loc prima şedinţă de lucru în care a fost propus şi aprobat regulamentul de funcţionare a cenaclului. Incepînd cu această dată cenaclul va avea trei secţii: creaţie, muzicologie şi interpretare. In cadrul acestora vor fi luate în discuţie compoziţiile studenţilor, lucrările de muzicologie şi estetică muzicală, monografii, studii de istoria muzicii, de folclor, precum şi probleme privind interpretarea.

Faptul că în Consiliul de conducere a cenaclului au fost aleşi unii dintre cei mai buni studenţi din Conservator, ca şi faptul că fiecare secţie a cenaclului va fi îndrumată de către un profesor de specialitate, constituie o garanţie pentru buna desfăşurare a muncii în viitor.

Intr-adevăr, chiar primele roade care s-au arătat sînt îmbucurătoare. Astfel lucrările prezentate în continuarea şedinţei de reorganizare a cenaclului: două cîntece de Doru Popovici — primul pe versuri de G. Topîrceanu, al doilea pe versuri de M. Eminescu („Dintre sute de catarge"), scrise pentru voce de tenor şi pian — „Bagatella" de Sergiu Schapira şi „Scherzo" de Ruxanda Moisiu, ambele pentru pian — au fost primite cu simpatie de participanţii la şedinţă.

In cele două cîntece ale sale, Doru Popovici a dovedit deosebite posibilităţi de exprimare a ideilor muzicale. Melodica pătrunzătoare a primului cîntec redă cu putere tristeţea învăluitoare, provocată de amintirea iubirii trecute. Cu multă sensibilitate este înfăţişat conţinutul versurilor din poezia lui Eminescu. Dacă în primul cîntec pianul are mai mult un rol acompaniator, în cel de al doilea acompaniamentul bazat pe acorduri create cu originalitate, ritmul obstinat şi motivele scurte ale melodiei vocale redau frămîntarea, neliniştea din sufletul poetului. Aşteptăm încă ca la viitoarele şedinţe ale cenaclului, Doru Popovici să prezinte şi alte lucrări, în care voioşia, entuziasmul tineresc, dragostea de viaţă, să-şi găsească o exprimare tot atît de pregnantă şi originală.

Un deosebit interes l-au stîrnit şi celelalte două lucrări prezentate în cenaclu. Scrisă în 1952, „Bagatella" este compusă după modelul clasic. Prima temă se bazează pe un ritm de dans popular şi exprimă optimism, bucuria de a trăi. Tema a doua, scrisă

într-o mişcare mai lentă, evocă parcă liniştea, seninătatea nopţilor de vară petrecute în mijlocul naturii. Urmează apoi din nou tema iniţială readucînd nota robustă, de la început. Indeosebi pentru forţa expresivă a melodiei cît şi pentru priceperea cu care tînărul compozitor a ştiut să înfăţişeze ideile muzicale alese, lucrarea s-a bucurat de o caldă apreciere.

„Scherzo"-ul Ruxandei Moisiu — prezentat în încheiere — a demonstrat realele însuşiri componistice ale autoarei, precum şi bogata ei fantezie creatoare. Scrisă în forma clasică a genului, lucrarea se distinge totodată printr-o abundenţă de motive pătrunse de rezonanţa cîntecului popular, închegate într-un tot unitar, cu mult gust şi pricepere. S-a resimţit însă necesitatea revizuirii părţii conclusive a lucrării, astfel încît suspensiunile armonice să fie înlocuite cu acorduri de cadenţă finală.

Succesul îmbucurător pe care l-a avut prima şedinţă a cenaclului ne îndreptăţeşte să credem că roadele viitoare ale activităţii acestuia vor fi într-adevăr bogate, vor constitui un îndemn pentru toţi studenţii Conservatorului.

Consiliul de conducere al cenaclului şi Direcţia Conservatorului ar putea ca, împreună cu Uniunea Compozitorilor, să asigure popularizarea realizărilor cenaclului, prin difuzarea celor mai bune lucrări prezentate. S-ar putea de asemenea organiza în mod susţinut conferinţe şi audiţii în cadrul cărora să se dezbată şi lucrări de muzicologie ale studenţilor, să se aprecieze şi să se îndrumeze munca studenţilor interpreţi. Astfel activitatea în cadrul cenaclului va putea constitui un adevărat sprijin în munca de pregătire ideologică şi profesională a viitorilor noştri artişti.

M. COZMEI

Poşta redacţiei

■ *Potrivit observaţiilor cuprinse în scrisoarea primită de redacţia noastră de la tov. Al. Popescu-Petroşani, facem următoarele rectificări privitoare la greşelile strecurate în Nr. 1/1954 al revistei noastre:*

La pag. 43, coloana I-a, rd. 32, în loc de: C. Lazăr se va ceti E. Lazăr; la pag. 44, coloana a II-a, rd. 4, în loc de: Felicia Tarnovschi se va ceti Felicia Tarnavschi; iar la pag. 46, coloana II-a, rd. 27, în loc de: C. Ujeica se va ceti C. Ujeicu.

Pentru a putea răspunde celorlalte întrebări, rugăm pe corespondentul nostru să ne comunice adresa exactă.

■ *Pionerii* Nuţi şi Ionel *din Giurgiu sînt doritori să afle cum se acordează un acordeon, ce sînt „registrele" şi cum se aplică ele pe acest instrument. Răspundem tinerilor noştri corespondenţi că acordajul instrumentului este făcut numai de către specialişti. In ce priveşte registrele, acestea sînt un fel de dispozitive sub formă de clape, fixate de-a lungul instrumentului, de-asupra sau dedesubtul lui, după sistemul de fabricaţie. Prin apăsare, aceste registre produc o schimbare a timbrului sunetelor, făcîndu-le asemănătoare cu cele ale unei armonici, ale unui bandeon (instrument popular sud-american), ale oboiului sau clarinetului. Numărul registrelor variază între 2-15, după mărimea instrumentului.*

■ *Ca răspuns la scrisoarea trimisă redacţiei noastre de Filarmonica „Gh. Dima" din oraşul Stalin, rectificăm erorile strecurate în articolul „Filarmonica de stat" Gh. Dima" din oraşul Stalin, publicat în numărul 4-1953 al revistei noastre. In loc de un concert la două săptămîni — cum se relatează în revistă — orchestra susţine cîte două concerte săptămînal. Concertul prezentat în turneu de această formaţie artistică a cuprins între altele, Rapsodia a II-a de Paul Constantinescu şi „Preludiile" de Liszt în loc de Rapsodia a II-a de George Enescu şi muzica pentru filmul „Bătălia Stalingradului" de Haciaturian. De asemenea, numele prim-oboistului orchestrei este Honigberger Anselm în loc de Honig Berger.*

CALENDAR MUZICAL

1 iunie (stil nou) 1804

— s-a născut Mihail Ivanovici Glinka.

3 iunie 1899

— a murit la Viena compozitorul Johann Strauss (fiul).

6 iunie 1869

— s-a născut la Triebschen lîngă Lucerna dirijorul şi compozitorul Siegfried Wagner.

1894

— s-a născut la Seliste (Jud. Arad) compozitorul Sabin Drăgoi, maestru emerit al artei din R.P.R., Laureat al Premiului de Stat.

1904

— s-a născut la Tbilissi compozitorul sovietic Aram Haciaturian.

9 iunie 1909

— s-a născut la Bucureşti compozitorul Radu Drăgan.

10 iunie 1899

— a murit la Limay compozitorul francez Ernest Chausson.

11 iunie 1864

— s-a născut la München compozitorul Richard Strauss.

13 iunie 1874

— s-a născut la Tver dirijorul Serghei Kusevitzky.

14 iunie 1594

— a murit la München compozitorul Orlando di Lasso.

16 iunie 1909

— a murit la Cambo (Spania) compozitorul spaniol Isaac Albeniz.

23 iunie 1824

— s-a născut la Altona Carl Reinecke pianist, dirijor şi compozitor.

30 iunie 1909

— s-a născut la Ploeşti compozitorul Paul Constantinescu laureat al Premiului de Stat.

Nr. 3/1954 al revistei „Sovetskaia Muzîca"

In articolul intitulat „Cîntece despre prietenia de nezdruncinat" *scris de Z. Vasilenko cu prilejul celei de a 300-a aniversări a unirii Ucrainei cu Rusia, autorul urmăreşte începînd cu veacul al XII-lea, dezvoltarea cîntecului ucrainian, reflectînd prietenia dintre poporul ucrainian şi cel rus.*

In prima parte a articolului său „Note despre muzica lituaniană" *M. Koval analizează specificul creaţiei muzicale populare lituaniene din diferitele regiuni ale Republicii, arătînd influenţele exercitate de cultura muzicală a popoarelor rus şi bielorus. In continuare autorul se ocupă de trăsăturile caracteristice ale cîntecului lituanian din zilele noastre precum şi de cele ale dansurilor poporului lituanian. Trecînd în revistă diferitele ansambluri artistice ale Republicii, autorul analizează pe larg activitatea lor, menţionînd şi contribuţia colectivelor de artişti amatori. M. Koval subliniază succesele înregistrate de compozitorii lituanieni în domeniul creaţiei de operă şi balet, semnalînd în acelaşi timp preocupările muzicienilor pentru muzica de cameră şi simfonică.*

Rubrica „Tribuna" *cuprinde articole de A. Haciaturian, P. Apostolov şi V. Vinogradov.*

A. Haciaturian publică în acest număr al revistei un material dedicat simfoniei a X-a de D. Şostacovici (publicat în numărul de faţă al revistei „Muzica").

Pornind de la criticile contradictorii care s-au adus modului în care I. Şaporin a realizat figura ţarului Nicolae I în opera sa „Decembriştii", P. Apostolov, în articolul intitulat „Problema întruchipării eroului negativ în muzică", *precizează de la început că talentatul compozitor nu a folosit nici unul din mijloacele de realizare a figurii negative în artă. In continuare autorul justifică, folosind exemple concrete, afirmaţia sa, subliniind că I. Şaporin n-a reuşit să accentueze antagonismul dintre forţele reacţiunii şi cele revoluţionare. Arătînd că I. Şaporin nu are nevoie de menajamente în critică tocmai pentru că posedă excepţionale calităţi de creator, P. Apostolov dezvăluie calităţile reale ale operei şi unele lipsuri de ordin secundar. Pentru a combate poziţia greşită a unor critici muzicali ca E. Groşeva şi M. Sabînina, care au considerat just procedeul lui Şaporin de a nu exagera trăsăturile negative ale ţarului pentru a nu cădea în grotesc, autorul articolului aduce o amplă clarificare a deosebirii fundamentale care există între satira realistă şi grotescul modernist.*

Precizînd influenţa dăunătoare a teoriei lipsei de conflict P. Apostolov condamnă atitudinea acelor oameni de artă care evită în lucrările lor trăsăturile umoristice, considerîndu-le proprii creaţiilor decadente. Dezvoltînd pe larg necesitatea demascării urîtului, a aspectului negativ prin mijloacele creaţiei muzicale, P. Apostolov arată că unii compozitori sovietici de operă au realizat această cerinţă, fără însă a atinge realizarea unei satire politice ferme şi necruţătoare. Arătînd în încheiere că nu e rolul criticii de a servi compozitorului reţete de revizuire a lucrărilor sale, autorul nu-i face lui I. Şaporin decît recomandaţii de ordin general pentru a-l ajuta să-şi perfecţioneze opera.

In prima parte a articolului său intitulat „Creaţiile compozitorilor Asiei Centrale şi Cazahstanului", V. Vinogradov relevă succesele înregistrate de arta muzicală din aceste regiuni. Totuşi, arată autorul în continuare, dacă în ultimul timp s-a înregistrat o stagnare în creaţia de operă din Asia Centrală şi Cazahstan, aceasta se datoreşte unei insuficiente elaborări a problemelor formei naţionale. Arătînd diversele forme greşite pe care unii muzicieni le-au adoptat în folosirea melodiei populare, autorul subliniază că orice mijloace de folosire a creaţiei populare sînt valabile, chiar şi reproducerea cîntecului ca atare, cu condiţia ca ele să fie folosite într-un mod creator, în vederea întruchipării realiste a temei alese.

Precizînd că tratarea în mod îngust a formei naţionale în muzică duce la răspîndirea unor tendinţe greşite în practica creatoare, V. Vinogradov analizează în continuare cîteva din aceste tendinţe greşite. Reamintim precizarea lui V. Odoevski că nu prelucrarea elementelor „materiale" din creaţia populară conferă unei opere forma naţională, autorul articolului subliniază că aceasta trebuie să se manifeste în însăşi structura muzicii operei respective.

V. Vinogradov arată cum au înţeles diferiţii compozitori uzbeci aplicarea tehnică în lucrările lor, a principiilor de care s-a vorbit.

Supunînd analizei realizările şi lipsurile pe care le-a înregistrat muzica din Asia Centrală şi Cazahstan în ultimul timp, autorul se opreşte îndelung asupra cauzelor care au determinat stagnarea creaţiei muzicale din aceste regiuni ale ţării.

Sub titlul „Discuţii despre cîntec" *se publică în acest număr rezumatul unei părţi din discuţiile care au avut loc la cea de a VII-a Plenară a Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S.*

O importanţă mare a început să dea revista „Sovetskaia Muzîca" problemelor legate de dezvoltarea culturii muzicale la sate.

Sub titlul „Intîlniri sătești", *A. Medvedev împărtăşeşte cititorului impresiile sale şi constatările făcute cu prilejul unei călătorii în regiunea Riazan. Din vizita sa în orăşelul Spask sau în colhozul milionar „Cultura Roşie", autorul a putut deduce că viaţa muzicală din aceste locuri, deşi vie şi întărită de înclinaţia pentru muzică, nu este întru nimic sprijinită de forurile centrale competente. A. Medvedev înfăţişează concret lipsurile care se cer grabnic remediate.*

P. Makienko autorul articolului „Viaţa muzicală a satului colhoznic", *analizează activitatea unor coruri colhoznice din regiunea Voronej. P. Makienko se opreşte asupra unor aspecte diferite ale muncii care se duce în cadrul acestor coruri, arătînd că experienţa fiecăruia din ele a adus după sine reale succese. In încheiere autorul precizează concluziile ce se pot trage din rezultatele trecerii în revistă a activităţii corurilor şi ansamblurilor artistice care au avut loc în regiunea Voronej în anul 1953.*

Rubrica „Glinkiana" cuprinde studiul „Soarta scenică a operei „Ruslan şi Ludmila", *de A. Orlova. Autoarea prezintă etapă cu etapă, aproape an de an, procesul de creaţie a operei lui M. Glinka „Ruslan şi Ludmila". Inafară de faptul că înfăţişarea acestor date şi documente precise, a legăturii dintre ele, a împrejurărilor şi a modului în care au fost compuse muzica şi libretul — constituie un istoric complet al naşterii acestei opere, analiza acestor date reduce la tăcere afirmaţiile celor ce susţin că Glinka nu a creat opera sa după un plan bine stabilit.*

In cea de a doua parte a acestui documentat studiu, autoarea se ocupă exclusiv de soarta reprezentării scenice a operei lui Glinka. A. Orlova arată că unele opinii despre superficialitatea libretului au făcut ca minunata operă să nu fie reprezentată în întregime decît o singură dată, de la 1842, pînă în 1917. In continuare, se vorbeşte în articol despre toate reprezentaţiile operei „Ruslan şi Ludmila", despre primii ei interpreţi şi împrejurările în care s-a jucat, despre succesul pe care l-a cunoscut de la început,

indicîndu-se orașele, datele și contribuția cîntăreților care s-au produs în diferitele spectacole (a lui O. Petrov în special). In încheiere autoarea precizează că se impune ca o sarcină de cinste, reprezentarea într-un viitor apropiat, a acestei opere, în întregime, așa cum a fost concepută de genialul ei creator.

La rubrica „Problemele moștenirii" se publică studiul „I. Handoskin și cîntecul rus" de B. Volman. Cu prilejul celei de a 150-a comemorări a morții artistului (1747-1804) autorul evocă activitatea acestui talentat violonist și eminent culegător al folclorului muzical rus. Se amintesc în articol principalele lucrări ale lui I. Handoșkin precum și metodele de muncă care au caracterizat activitatea sa de folclorist.

Intr-un articol intitulat „O nouă operă bașchiră", P. Savințev analizează spectacolul Teatrului de Operă și balet din Ufa (Bașchiria) cu opera lui N. Peiko „Aihîla" libretul de G. Amiri.

In articol se analizează tematica operei, exprimarea ei muzicală, apoi libretul care prezintă deficiențe și în cele din urmă calitățile spectacolului însuși.

Sub titlul „Baletul Cîmpii dragi", C. Filenko publică o critică a acestui spectacol. Muzica pentru balet a fost compusă de aspirantul N. Cervinski, pe libretul lui N. Korin. După ce prezintă subiectul baletului, autorul analizează mai întîi lipsurile spectacolului în ansamblul său, trecînd apoi la semnalarea deficiențelor care revin compozitorului. Autorul articolului se oprește asupra fiecăreia din scenele cele mai importante, dezvăluind lipsurile lor, care în general întrec cu mult calitățile.

„Din sălile de concert". Diferiți critici muzicali publică la această rubrică scurte aprecieri asupra celor mai importante concerte ale muzicienilor sovietici: M. Leonova semnalează concertul din 7 ianuarie al Orchestrei Simfonice de Stat U.R.S.S. dirijat de K. Kondrașin, care a avut în program lucrări de Șostakovici, Strauss, Ravel, M. Adjemov se ocupă de primul concert din anul acesta al lui E. Ghilels, care a interpretat lucrări de Bach, Brahms, Metner, Debussy și Ravel. N. Șumskaia caracterizează pe scurt concertul din 8 ianuarie al solistului A. Ivanov, concert dedicat în întregime lui P. Ceaicovski. I. Iampolski semnează o notă închinată activității violoniștilor sovietici care au înregistrat realizări deosebite în ultimul timp. El amintește cu acest prilej succesele turneelor diferiților maeștri ai viorii, peste hotarele Uniunii Sovietice: D. Oistrah și N. Șkolnikova în Norvegia, E. Garcia în Polonia, L. Kogan în R.D. Germană, I. Zetel publică o elogioasă critică a concertului pianistei Bela Davidovici. Este de asemenea relevat la această rubrică concertul tinerei cîntărețe braziliene, Vanja Orico, care a interpretat cîntece populare braziliene și indiene.

La „Cronica vieții de concert" se enumeră concertele care au avut loc între 22 decembrie și 31 ianuarie în Sala Mare a Conservatorului, în Sala Mică a Conservatorului, în sala „Ceaicovski" și în sala de concert a Casei Oamenilor de Știință.

Rubrica „De peste hotare" include notele de călătorie ale lui I. Keldîș, intitulate „In patria lui Chopin". In prima parte a notelor sale, I. Keldîș arată cum a știut poporul polonez să păstreze vie amintirea lui F. Chopin. Autorul trece în revistă activitatea teoretică și creatoare a muzicienilor polonezi, indicînd realizările care s-au obținut în acest domeniu de la eliberarea țării. I. Keldîș prezintă în articol activitatea ansamblurilor artistice populare, dezvoltarea pe care a luat-o activitatea de amatori și importanța care se acordă astăzi în Polonia cercetării și propagării folclorului muzical. După ce se referă la succesele obținute de diferiții compozitori, autorul încheie studiul său arătînd că pentru a obține noi victorii, muzicienii polonezi trebuie să adîncească problemele esteticii, ale realismului și caracterului popular, problemele limbajului muzical și al stilului, pe cele ale tradiției și inovației ș.a.

In articolul „O carte populară de cîntece", C. Șneerson se ocupă de culegerea de cîntece care poartă același titlu (cîntece de luptă ale partizanilor, revoluționare și lirice cîntece pentru pace, etc.), publicată în 1953 de Asociația artiștilor populari din America și care conține o prefață de Paul Robeson. Ocupîndu-se de cîntecele cuprinse în culegere autoarea recenziei subliniază însemnătatea apariției ei.

Cu prilejul vizitei sale la Moscova, eminentul muzician englez Thomas Russel a scris articolul „Despre muzica engleză", care se publică în acest număr al revistei. In notele sale autorul înfățișează unele aspecte ale vieții muzicale din Anglia, insistînd asupra interesului crescînd pe care-l manifestă muzicienii înaintați din această țară pentru culegerea cîntecelor populare.

La rubrica „In cîteva rînduri" se semnalează scurte știri cu privire la viața muzicală de peste hotarele Uniunii Sovietice.

D. Șostakovici, în articolul său critic „Cîteva observații asupra „Orchestrei contemporane" de D. M. Rogal-Levițki, semnalează serioasele deficiențe pe care le cuprinde volumul I din lucrarea lui D. M. Rogal-Levițki „Orchestra contemporană".

Se recenzează în acest număr al revistei, următoarele lucrări: „Sonatele pentru pian de Beethoven", lucrare publicată de I. Kremlev în anul 1953, în Editura Muzicală.

Revista mai publică „Insemnări notografice", „Revista Presei", „Cronica", ș.a.

Suplimentul muzical este intitulat „Creații ale tinerilor compozitori".

Presa de peste hotare despre muzicienii noştri

In luna decembrie a anului trecut, *Lia Hubic*, solistă a Operei de Stat din Cluj, a vizitat Cehoslovacia în cadrul schimburilor culturale dintre ţara noastră şi Republica vecină şi prietenă. Cu acest prilej artista romînă a interpretat pe scenele teatrelor de operă cehoslovace rolul *Majencăi* din *„Mireasa vîndută"*, obţinînd un remarcabil succes, pe care presa l-a subliniat elogios.

„Pe scena teatrului „Smetana" din Praga — scrie „ROZHLASOVA RELACE SUKAZKANIN" din 19 decembrie 1953 — a apărut azi solista romînă Lia Hubic, care de la 6 decembrie este în Republica noastră. Lia Hubic a studiat canto la Cluj, Viena şi Milano. Din 1936, este membră a Teatrului Naţional din Cluj unde a obţinut remarcabile succese în rolul Majencăi din opera lui Smetana „Mireasa vîndută". Spectatorii au apreciat în chip deosebit tehnica ei vocală şi jocul scenic cu care a realizat personalitatea Majencăi, rolul principal al operei noastre naţionale. In rolul lui Jenic a apărut Ivo Zidek laureat al Premiului de Stat. Celelalte roluri au fost susţinute de Eduard Haken, laureat al Premiului de Stat, Oldrich Kovar, laureat al Premiului de Stat, Maria Krasova, laureată a Premiului de Stat şi Zdenek Otaşa artist emerit. Orchestra a fost dirijată de Jaroslav Krombholz iar regia de Ladislav Bohac,, decorurile fiind semnate de Iosif Svoboda. Publicul a aplaudat călduros spectacolul".

„LIDOVA DEMOKRACIE" din 20 decembrie 1953 remarca între altele: „Lia Hubic a pus toată arta sa în slujba realizării genialei creaţii a lui Smetana şi a izbutit, nu numai prin arta cîntării ci şi prin jocul de scenă, să prezinte rolul Majencăi îmbogăţit cu noi detalii".

Aprecieri în acelaşi sens au făcut ziarele „RUDE PRAVO" din 20 decembrie 1953, „SVOBODNE SLOVO" din Olomuc unde Lia Hubic a cîntat cu ansamblul de operă al teatrului regional —, „PROBOJ" din Usti nad Laben, ş. a

Lia Hubic în mijlocul artiştilor din Ustyi (R. Cehoslovacă) după spectacolul cu opera „Traviata" de Verdi.

Note şi informaţii

R.P.R.

◆ In cursul lunii aprilie au avut loc la Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii patru audiţii în cadrul cărora au fost prezentate următoarele lucrări: *Sonata pentru vioară şi pian* de Sigismund Toduţă, *Vals de concert pentru voce şi orchestră* de Leon Klepper, *Sonata pentru vioară şi pian* de Gabor Jodal, *Cinci cîntece pentru voce şi pian în stil popular* de Augustin Bena, *Simfonia I-a* de Dragoş Alexandrescu, *„Pe plaiuri bănăţene"*, piesă pentru flaut şi pian de Vasile Ijac, *„Povestea bradului"*, cantată pentru cor şi orchestră de Sabin Drăgoi şi opereta *„Lăsaţi-mă să cînt"* de G. Dendrino.

◆ Pentru uzul echipelor artistice sindicale şi ale căminelor culturale, Casa Centrală a Creaţiei Populare a reeditat o serie de cîntece printre care „Partidul nostru" de G. Danga, „Slavă gloriosului partid" de G. Klein, „Intîmpinăm un viitor fericit" de A. Adorjan (în limba maghiară), „Cîntec de mai" de M. Vescan, „Cîntec de însămînţare" de J. Letoni, „La arat, la însămînţat" de T. Bratu ş.a. Au fost de asemenea tipărite două cîntece scrise de compozitori amatori — „Haţegana cu strigături" de Cornel Arion şi „Trageţi voi" de Ion Cunţan — precum şi lucrări traduse în limbile minorităţilor naţionale ca: „Marş de 1 mai" de Ciprian Porumbescu şi „Cîntec de primăvară" de Sergiu Natra.

◆ Pe scena Operei Maghiare de Stat din Cluj, a avut loc la începutul lunii aprilie premiera cunoscutei opere a lui Rimski Korsakov. „Cocoşul de aur". Reprezentată pentru prima oară în ţara noastră, lucrarea lui Rimski Korsakov a obţinut un remarcabil succes, bucurîndu-se de interpretarea unui colectiv de artişti merituoşi soliştii fiind Margit Sallay, Laszlo Sass şi Gheza Czitron. Conducerea muzicală a revenit dirijorului Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R., iar regia artistică a fost asigurată de Alex. Szinberger, prim director de scenă al Operei clujene.

◆ Viaţa muzicală la Cluj a înregistrat în cursul lunii aprilie cîteva manifestări a căror însemnătate se cuvine subliniată pentru contribuţia pe care tînăra generaţie de muzicieni şi interpreţi — încă pe băncile şcolii — o aduce în domeniul creaţiei autohtone şi al artei interpretative.

Astfel, după concertul dat la 10 aprilie de Şcoala medie de muzică, — despre care am relatat în numărul nostru trecut — la 28 aprilie, în cadrul unui concert organizat de Conservatorul „Gh. Dima" din localitate, au putut fi audiate lucrări ale studenţilor acestui conservator ca: *Trio pentru coarde* de C. Tăranu, *Fantezie pentru vioară şi pian* de Tereny Ede, *Rondo pentru pian* de H. Bella, *Coruri* de Cosma Matiaş şi Molnar, *Concert pentru vioară şi orchestră* de Erwin Junger şi *Cîntece despre tinereţe şi dragoste* de Zoltan Aladar — lucrare premiată la cel de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului. Formaţia orchestrală a fost dirijată de A. Ciolan, conducerea corului revenind lui Nagyi Iştvan.

U.R.S.S.

Opinia publică sovietică a comemorat cincizeci de ani de la moar-

tea marelui compozitor clasic ceh Antonin Dvorak. Cu acest prilej au avut loc în U.R.S.S. adunări comemorative, concerte, spectacole de operă. La adunarea comemorativă din 2 mai, în sala mică a Conservatorului „P. I. Ceaicovski" din Moscova, au participat compozitori, muzicologi, interpreți și alți oameni de cultură din Capitală. Prof. Igor Belza a vorbit despre viața și creația marelui muzician ceh, iar apoi a avut loc un concert din muzica de cameră a lui Dvorak. La Casa Centrală a Compozitorilor din Moscova, a avut loc de asemenea o adunare, la 5 mai. După cuvîntul introductiv al lui Reinhold Glier, muzicologul Martînov a ținut o conferință, evocînd figura lui Antonin Dvorak. A urmat un mare concert din lucrările compozitorului. Comitetul sovietic pentru apărarea păcii, Ministerul Culturii al U.R.S.S., Comitetul slav, Uniunea Compozitorilor sovietici și Asociația unională pentru legăturile culturale cu străinătatea, au organizat o adunare comemorativă în sala mare a Conservatorului „P. I. Ceaicovski" din Moscova. După conferință prof. I. Belza a urmat un concert simfonic. La acest concert, alături de muzicienii sovietici au apărut și artiștii din R. Cehoslovacă veniți în U.R.S.S. cu acest prilej.

Seria de adunări în amintirea lui Antonin Dvorak s-a încheiat într-un cadru solemn la 23 mai, în sala de concerte „P. I. Ceaicovski" din Moscova.

Eminenți compozitori și muzicologi ca Dm. Kabalevski, Igor Belza, Antonin Sychra (Praga), V. Gorodinski, ș.a. au publicat articole comemorative în presa sovietică.

◆ Cu prilejul sărbătoririi a 300 ani de la unirea Ucrainei cu Rusia au avut loc în toată Uniunea Sovietică numeroase manifestări cultural-artistice. Astfel, la Moscova, la concertul festiv de muzică ucraineană dat la 24 aprilie la Teatrul Mare al U.R.S.S., au concertat cei mai valoroși maeștri și muzicieni din Ucraina. Au fost prezenți la festivitate conducătorii statului sovietic și ai P.C.U.S.

Teatrul de Stat de Operă și Balet „T. G. Sevcenco" a prezentat opera „Bogdan Hmelnițki" de C. Dankievici.

La Kiev s-a ținut plenara jubiliară a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici din Ucraina, la care au fost invitați compozitori și muzicologi din Moscova, Leningrad, Georgia, Bielorusia, Armenia, Letonia și ale Republicii Sovietice. Asemenea manifestări ale frăției dintre cele două popoare au mai avut loc și în alte orașe ale Uniunii Sovietice.

◆ In luna aprilie au încetat din viață doi cunoscuți compozitori sovietici: *Mihail Leonidovici Starokadomski*, laureat al Premiului Stalin, profesor la Conservatorul din Moscova și *Daniil Iacovlevici Pokrass*, care a compus împreună cu fratele său Dimitrie, zeci de cîntece de o mare popularitate, cunoscute nu numai în U.R.S.S. ci și dincolo de hotare.

R.P. CHINEZĂ

◆ La Șanhai — anunță agenția *„China nouă"* — a început la 26 martie o serie de concerte cu repertoriu de muzică romînească.

Primul concert a fost executat de orchestra simfonică din Șanhai în prezența a numeroși fruntași ai cercurilor culturale și artistice, precum și a tov. Mihai Munteanu, prim secretar al Ambasadei R.P.R. la Pekin.

R.P. POLONĂ

◆ Compozitorul polonez Tadeus Szeligowski a terminat de curînd opera „Spărgătorul de nuci", după povestirea poetului german E. T. A. Hoffman.

◆ Radiodifuziunea poloneză desfășoară o intensă activitate pentru a face cunoscută muzica polonă peste hotare. Astfel, înafara colaborării strînse cu Radiodifuziunea sovietică și cu cele ale democrațiilor populare Radiodifuziunea polonă a făcut să fie auzite la posturile de emisiune franzece, italiene, indiene, suedeze, norvegiene și argentiene, numeroase cîntece ale ansamblului „Mozowsze". In cadrul acelorași schimburi, postul de Radio Paris a transmis de curînd noi imprimări din operele lui Chopin în interpretarea laureaților celui de al IV-lea concurs „Chopin", Halina Czerny-Stefanska, Bela Davidowici și Barbara Hesse Bukovska.

AUSTRIA

◆ Intrucît ediția lucrărilor lui W. A. Mozart scoasă în 1875 de Ludwig Köchel s-a epuizat de mult și exemplarele ce existau în diferite biblioteci publice și particulare au fost pierdute în vremea celui de al doilea război mondial, Societatea Internațională „Mozarteum" a luat în 1951 inițiativa de a pregăti o nouă ediție a operelor lui Mozart. Lucrările preliminare s-au încheiat. „Noua ediție a lucrărilor lui Mozart" nu este o reeditare ci o lucrare absolut nouă și va cuprinde 110 volume, dintre care primele cinci vor apare pînă în 1956. Pentru apariția întregii ediții se prevede un decurs de timp de aproape 15 ani, cu o apariție anuală de 7 pînă la 8 volume.

◆ Asociația Austro-Cehoslovacă a organizat la Viena la Academia pentru muzică și artă, cu ocazia împlinirii a 130 de ani de la naștere și a 70 de ani de la moartea lui Bedrich Smetana, o expoziție despre viața și opera marelui compozitor cehoslovac.

◆ La 16 aprilie a avut loc la Viena, cu ocazia împlinirii la 1 mai a 50 de ani de la moartea lui Antonin Dvorak, un concert dat de orchestra simfonică vieneză, împreună cu corul operei de stat sub conducerea lui Richard Rokmayer. Concertul s-a dat în marea sală a Asociației muzicale (Musikverein), cu oratoriul „Stabat Mater". Soliștii concertului au fost Hilde Zadek, Hildegard Rössel-Majdan, Waldemar Kmentt și Paul Schöffler

ITALIA

◆ Programul Teatrului de Stat din Florența pentru *„Cel de al XVII-lea mai muzical"* a cuprins următoarele opere: „Agnes von Hohenstaufen" de Spontini; „Euryanthe" de Karl Maria Weber; „Contrabasul" de Valentino Bucchi: „Dracul în clopotniță" de Adriano Lualdis; „Mazeppa" de Ceaicovski; „Fata din West" de Puccini. Dirijori au fost Vitorio Gui, Carlo Maria Giulini, Tullio Serafim, Arthur Rodzinski, Dimitri Mitropoulos, ș.a. Concertele simfonice au fost dirijate de Wilhelm Furtwängler, Leopold Stokowski, Bruno Walter, Guido Cantelli și Dimitri Mitropoulos, iar printre soliști au figurat pianiștii Walter Gieseking, Arthur Rubinstein, ș.a.

S.U.A.

Compania Națională de Radio a S.U.A. a anunțat hotărîrea de a desființa orchestra simfonică N.B.C. înființată în 1937. Se știe că cu puțin timp înainte, A. Toscanini se retrăsese de la pupitrul de dirijor al orchestrei. Astfel această formație, organizată, educată și perfecționată ani de-a rîndul de unul dintre cei mai mari dirijori ai vremii noastre, este dizolvată de la o zi la alta.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ADRIANA SACHELARIE

MIHAIL IVANOVICI GLINKA

~ 150 ani de la naștere ~

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
Nr. 5/1954
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

La 20 mai (4 iunie) 1954 s-au împlinit 150 ani de la naşterea primului compozitor clasic rus — Mihail Ivanovici Glinka. Comemorarea lui înseamnă un act de deosebită importanţă pentru omenirea progresistă.

Azi creaţia marelui compozitor este larg cunoscută. Operele „Ivan Susanin" şi „Ruslan şi Ludmila", piesele simfonice „Kamarinskaia", uverturile Spaniole, muzica vocală, romanţele, au devenit un bun cultural scump iubitorilor de muzică din lumea întreagă.

Prin faptul că arta lui Glinka redă adevărul, că ea oglindeşte fidel realitatea şi corespunde sentimentelor sincere ale oamenilor înaintaţi dintr-o epocă de puternic zbucium social, prin faptul că este inspirată din năzuinţele progresiste ale poporului şi se adresează lui, această artă a rămas etern valabilă.

Arta muzicală a lui Glinka are marea putere de sinteză cu efect emoţional maxim, întotdeauna proprie artei clasice. Creaţia lui Glinka a devenit o parte din istorie; este cu neputinţă a cunoaşte în adîncime istoria Rusiei în perioada cuprinsă între războiul de apărare de la 1812, revolta decembriştilor de la 1825 şi actul de desfiinţare a iobăgiei de la 1861, fără a pătrunde în miezul operelor sale.

In acea perioadă a intensificării frămîntărilor sociale, Glinka a căutat modul de reflectare artistică a vieţii, a istoriei poporului rus în cîntecele acestuia. Durerile poporului şi puţinele sale bucurii, năzuinţele lui spre un viitor fericit, oglindite în cîntecul popular rus, au fost puse de Glinka la baza concepţiei sale despre frumos şi fac parte din principalele sale surse de inspiraţie. De aceea Glinka a revenit mereu de-a lungul vieţii la cîntecul popular. Minunatele cîntece populare ascultate şi îndrăgite în anii copilăriei n-au fost uitate de el toată viaţa. I-au rămas în minte melodiile cîntate din fluierul de coajă de mesteacăn sau trestie, învelit în piele, al micilor săi prieteni, copiii de iobagi. Işi amintea mereu de cîntecul trist al tinerelor fete care slujeau la moşie, de cîntecul aşchiei de mesteacăn care, arzînd cu mult fum, dădea prea puţină lumină în colibele sărace şi întunecoase ale ţăranilor truditi. Micul Misa a cunoscut astfel melodiile tînguitoare cu sunete prelungi, cîntecele umoristice ale tineretului, iar de la jocul din zilele de sărbătoare, melodiile vioaie de dans. Dar şi basmele, snoavele şi descîntecele populare, pe care doica lui şi alte femei din sat i le spuneau de sute de ori, i-au rămas întipărite în memorie. De toate acestea a fost legat sufleteşte Glinka; toate acestea îi aprind dragostea de patrie şi de poporul rus.

Glinka a copilărit într-o parte a Rusiei unde au avut loc lupte în vremea războiului de apărare naţională din 1812. Satul natal al lui Glinka — Novospaskoie, din gubernia Smolensk — unde se afla moşia tatălui său, a fost în acel an teatru de război. Copilul Mihail Ivanovici, refugiat pe timpul războiului în altă parte, împreună cu familia, a aflat la întoarcere, din povestirile celor care le trăiseră despre faptele vitejeşti ale ţăranilor ruşi. L-au impresionat profund aceste povestiri şi mai tîrziu i-au sugerat portretele create în opera „Ivan Susanin".

Primind educaţia fiilor de nobil, micului Misa i s-au dat şi lecţii de pian; dar repertoriul vremii — sonatine, uverturi, marşuri, dansuri — nu îl atrăgea. El încerca mereu piese mai grele din literatura clasică muzicală. Totodată îi făcea o deosebită plăcere să asculte pe mama sa cîntînd la harpă, instrumentul preferat al femeilor.

Cel mai bine se simţea însă în mijlocul instrumentiştilor iobagi care făceau parte din orchestra unchiului său Afanasie la Smakovo. Tatăl lui Glinka, retras din armata ţaristă, nu avea mijloace să întreţină o ochestră de iobagi, de felul celor ce încă din secolul al XVIII-lea pînă spre 1850-60 se găseau la curţile nobililor bogaţi din Rusia. Glinka i-a preţuit în mod deosebit pe talentaţii muzicanţi şi asculta cu evlavie cîntecele populare trecute de ei la instrumentele de coarde şi de suflat ale orchestrei. Invăţînd şi el să cînte la vioară cu unul din tinerii vicrişti ai orchestrei — Alexei, Glinka avea cea mai mare bucurie cînd putea să mînuiască arcuşul alături de ceilalţi muzicanţi. El cînta cu ei din vioară şi flautul piccolo acele melodii care îl înflăcăraseră cînd era mic şi care i-au deşteptat fantezia creatoare.

„De atunci am început să iubesc cu pasiune muzica. Orchestra unchiului meu a fost pentru mine un izvor de vie încîntare", scrie Glinka în memoriile sale. Cînd era dojenit pentru neglijenţă la lecţia de desen sau pentru că nu dădea atenţie musafirilor, refugiindu-se lîngă orchestră, băiatul de vreo 10-11 ani explica foarte simplu: *„Ce să fac, muzica este sufletul meu"*.

Dar legătura creaţiei lui Glinka cu cîntecul popular nu se rezumă numai la impresii duioase din copilărie. Ea este rodul unei preocupări îndelungate, a studiului, a urmăririi şi judecării continui a manifestărilor artistice populare. Astfel Glinka a ajuns

la cunoaşterea profundă a cîntecului popular. Şi el, ca şi toţi compozitorii şi poeţii clasici ruşi, a dovedit în creaţie pătrunderea, înţelegerea justă a esenţei artistice a cîntecului popular rus. Glinka a privit cîntecul popular ca un produs al geniului creator al poporului, a recunoscut importanţa nesecatei bo-

Glinka, pictură de I. Repin

găţii a formelor acestui cîntec pentru creaţia sa şi a fost tot timpul conştient de faptul că acest cîntec cuprinde toată viaţa ţăranului rus.

Desigur că un rol foarte important în coordonarea impresiilor sale bogate din copilărie şi clarificarea poziţiei sale faţă de acestea, îi revine educaţiei pe care a primit-o. Intre anii 1818-1822 el se găseşte la Petersburg într-un institut unde fiii de nobili erau pregătiţi pentru cariera de funcţionari de stat. In această şcoală, cei mai mulţi profesori erau dintre pregătitorii răscoalei decembriştilor, iar educatorul său special, V. C. Küchelbecker, a fost chiar unul din acei conducători decembrişti care au pierit sub loviturile reacţiunii după înăbuşirea revoltei de la 14 decembrie 1825. Deci, înafară de cultura vastă pe care Glinka şi-a însuşit-o (artă, literatură clasică şi contemporană, istorie, geografie, ştiinţele naturii, cinci limbi străine, etc), el a cunoscut ideile democratice care însufleţeau intelectualitatea progresistă rusă, a cunoscut răsunetul ideilor enciclopediştilor[1]) francezi şi ale revoluţiei burgheze din Franţa. Ideile despre libertate şi egalitate erau cuprinse în cursurile profesorilor lui Glinka odată cu afirmarea deschisă a necesităţii dezrobirii ţăranilor şi cu satirizarea necruţătoare a regimului ţarist. In cercuri literare secrete, la care participau activ profesori şi elevi, se citeau opere politice progresiste. Formată în acest mediu, concepţia despre lume a tînărului Glinka a fost deci călăuzită de cei mai înaintaţi pedagogi ai timpului.

Din ce în ce înclinaţia lui Glinka pentru artă, pentru poezie şi muzică, s-a accentuat, s-a precizat. Lecţiile de pian, vioară şi teoria muzicii, pe care i le-au dat cei mai renumiţi profesori din Petersburg, i-au mijlocit cunoaşterea repertoriului obişnuit în concertele de la curte şi în cercurile nobilimii. Dar, deşi în saloanele Petersburgului se bucura de reputaţia unui bun pianist, cîntăreţ şi acompaniator, gîndul lui nu era decît la orchestra de iobagi din Smakovo.

1) Filozofi materialişti francezi din sec. XVIII; au jucat un rol de seamă în pregătirea ideologică a revoluţiei burgheze de la 1789.

La terminarea şcolii, Glinka a plecat acasă. Atunci cu orchestra unchiului său, el a făcut în mod practic studiul prelucrării orchestrale a cîntecului popular rus, pe care avea s-o dezvolte în creaţia sa simfonică de după 1840. Faptul că după anii de învăţătură la Petersburg era în stare să conducă orchestra, îi dădea lui Glinka o deosebită satisfacţie. El a început să-şi pună şi anumite probleme de compoziţie pe care le-a rezolvat după 20 de ani în Kamarinskaia.

Intors la Petersburg, Glinka a cunoscut mai bine muzica şi lumea saloanelor, care cînta şi aplauda cu preţiozitate romanţele sentimentale, opera italiană de curte şi orice spectacol de lux şi bravură.

Dar el s-a apropiat atunci mai ales de lumea artiştilor democraţi: scriitorii Rileev, Griboedov, Puşkin, Delvig, Jukovski, Baratinski, Kozlov, mai tîrziu Gogol; pictorii Briulov şi Veneţianov; sculptorii Loganovski, Pimenov şi alţii.

Dezbaterile artiştilor asupra ideilor progresiste au contribuit în cea mai largă măsură la îndreptarea lui Glinka spre problemele politico-sociale ale vremii. De orientarea literaturii, picturii, sculpturii şi arhitecturii sînt legate şi cele mai însemnate realizări din activitatea creatoare a lui Glinka de mai tîrziu.

Operele acestui cerc artistic proslăveau libertatea, susţineau revolta poporului rus, drepturile sale, şi demascau regimul ţarist. Trăsături esenţiale ale creaţiei artistice progresiste de atunci sînt atît optimismul, încrederea în triumful adevărului, al binelui, al frumosului, cît şi tristeţea adîncă în faţa stării grele a poporului. Prin armonia deplină dintre conţinutul de idei şi realizarea artistică, operele acestor creatori constituie pilde de înaltă valoare etică şi estetică, ele reprezintă arta clasică. Legăturile strînse dintre Glinka şi unii conducători decembrişti au determinat anchetarea lui după înăbuşirea răscoalei. Glinka a fost silit să plece din Petersburg.

Glinka era nobil. Nobilii au dat Rusiei aşa cum spune Herzen — *„ofiţeri, beţivi, bătăuşi, cartofori, eroi de bîlci, hăitaşi, mardeiaşi, biciuitori, stăpîni de harem"*[1]). Dar, aşa cum arăta tot Herzen, *„printre ei s-au dezvoltat eroii lui 14 decembrie, o falangă de eroi, hrăniţi, ca Romulus şi Remus, cu lapte de fiară sălbatecă. Aceştia sînt viteji, făuriţi din cap pînă în picioare din oţel curat, războinici cu spirit de sacrificiu care s-au dus în mod conştient la moarte sigură, ca să trezească la viaţă nouă generaţia tînără şi să purifice pe copiii născuţi în mediul acela de călăi şi de slugi"*[2])

Glinka şi-a desfăşurat activitatea în prima perioadă a mişcării de eliberare în Rusia, despre care Lenin arăta: *„In Rusia mişcarea de eliberare a trecut prin trei etape principale, corespunzătoare celor trei clase principale ale societăţii ruse care îşi punea pecetea pe mişcare: 1. — perioada nobilimii, cam de pe la 1825 pînă la 1861; 2. — a raznocinţilor sau burghezo-democratică, aproximativ de la 1861 pînă la 1895; 3. — cea proletară, de la 1895 pînă în prezent"* [3]).

★

De la primele manifestări în compoziţie, în romanţe („Harpa mea", „Nu mă ispiti", „Săracul cîntăreţ" „Cît de tristă sînt", „Amintirea inimii") şi în piese pentru pian, nocturne, variaţiuni, dansuri, Glinka a dovedit acea fină şi sensibilă cantabilitate, care a rămas o trăsătură importantă a stilului său. El a scris aceste piese pentru reuniunile de amatori din saloane, în care romanţele sentimentale erau genul preferat. Aşa se explică faptul că primele compoziţii ale lui Glinka, răspunzînd acestei preferinţe, au

1) Lenin: In amintirea lui Herzen, Vol. Lenin despre literatură, Ed. P.M.R., 1949, pag. 13.
2) Idem, pag. 13—14.
3) Lenin: Din trecutul presei muncitoreşti în Rusia, idem pag. 166.

păstrat chiar caracterul romanței sentimentale italiene. Glinka le numea „Romanțe triste".

Tot atunci, Glinka și-a dat însă seama că nu muzica de salon este domeniul în care el va trebui să-și dezvolte posibilitățile artistice, ci acela al *muzicii naționale ruse*. Și înaintașii lui Glinka, compozitorii din ultima treime a secolului al XVIII-lea: Berezovski, Bortneanski, Fomin, Handoșkin și Matinschi, creatori de muzică corală și instrumentală, stătuseră sub influența creșterii elementelor democratice, în viața artistică din Rusia. Curentele progresiste de afirmare națională în literatură și artă au călăuzit și pe acești compozitori. De asemenea și compozitorii ruși de la începutul secolului al XIX-lea: Aliabiev, Varlamov și Guriliev, creatorii romanței rusești, sau Verstovski și alții în operă, căutaseră în bogăția melodică a cîntecului popular rus inspirație pentru creația lor. Dar ei nu au fost decît pregătitori ai școlii clasice de artă muzicală națională rusă. Glinka s-a ridicat însă deasupra înaintașilor săi prin forța talentului, prin pregătirea temeinică și cultura vastă, prin orîntarea justă, înțelegînd problemele sociale ale vremii, prin poziția pe care a luat-o în creație față de aceste probleme. Glinka a considerat arta lui ca un factor de importanță națională.

In călătorii prin Rusia (în Caucaz, Ucraina, etc.) și străinătate (Italia, Germania, Franța, Spania), Glinka și-a desăvîrșit arta. Călătoriile au contribuit la îmbogățirea cunoștințelor sale, la precizarea liniei de apreciere a valorilor sociale și morale în lumina cărora el a dus mai departe creația sa. Călătoriile lui Glinka au contribuit în mare măsură la dobîndirea acelui orizont larg, caracteristic creației și în general preocupărilor sale. In decursul lor, Glinka și-a precizat viziunea rolului său în crearea muzicii naționale ruse. Scrisorile lui Glinka vorbesc despre toate acestea.

Dovezile maturizării tînărului compozitor se găsesc în formulările precise pe care le-a dat principiilor estetice și în enunțarea planurilor către a căror realizare se simțea chemat. Plănuind opera „Ivan Susanin", Glinka scria în 1834: *„In orice caz ea va fi națională și nu numai subiectul ci și muzica"*. El știa că muzica lui va fi pe înțelesul tuturor: *„Cred că exigențele artei pot fi împăcate cu cerințele veacului și folosind instrumente și o tehnică perfecționate, pot fi compuse piese muzicale deopotrivă de interesante pentru cunoscători și pentru publicul de rînd"* (1845).

Neliniștea creatorului, exprimată în cuvintele: *„Cine știe dacă voi găsi în mine forțele și talentul necesar pentru îndeplinirea promisiunii pe care mi-am făcut-o mie însumi"...*, este legată de recunoașterea greutăților în atingerea țelului măreț ce-l urmărea: să compună muzică rusă.

Procesul de clarificare a concepției sale despre muzica rusă în toate genurile muzicale i-a pus probleme noi de realizare, probleme noi de limbaj și structură muzicală, și l-a determinat să muncească neobosit pentru adîncirea cunoștințelor și perfecționarea posibilităților sale tehnice: *„...în fiecare zi învăț cu Dehn"*[1]) și *„lucrez, lucrez, lucrez"*, scria el adesea din străinătate.

In timpul primei sale călătorii peste granițe (1830-1834), Glinka a fost preocupat de problemele muzicii naționale. In Italia, ascultînd primele opere ale lui Bellini și Donizetti, Glinka a recunoscut legătura dintre bel-canto-ul italian, ajuns din nou la înflorire, și melodia și maniera de execuție a cîntecului popular. Este ceea ce Glinka numește „sentimento brillante", ceea ce corespunde cîntatului înflăcărat al poporului italian, dar — cum spunea el — nu se potrivește specificului rusesc. *„Atunci* — scria Glinka — *nu compuneam dar chibzuiam mult. Toate piesele scrise de mine pe gustul publicului milanez, mi-au dovedit un singur lucru — că nu urmasem drumul meu adevărat și că într-adevăr n-aș fi putut să devin italian"*. Intr-adevăr Glinka a compus în vremea aceea cîteva piese vocale și instrumentale în stil italian, dar ele l-au nemulțumit. Totuși Sextetul pentru pian și coarde în mi bemol major, Trio-ul patetic pentru pian, clarinet și fagot în re minor, Variațiunile pentru pian pe tema romanței lui Aliabiev „Privighetoarea" și romanțele „O noapte la Veneția", „Invingătorul", „Codrul răsună" și altele, dovedesc că Glinka era un compozitor format pentru realizările viitoare. Italia i-a dat lui Glinka noi cunoștințe de literatură muzicală și totodată l-a întărit în convingerea că la baza creației sale muzicale trebuie să stea cîntecul popular. Pe de altă parte, el a putut face acolo o serie de observații care l-au dus la convingerea necesității creării unei școli ruse de canto, potrivit cu specificul muzicii ruse.

Scenă din Ivan Susanin

In călătorie Glinka s-a oprit și la Viena, unde a cunoscut valsurile lui Herz, Lanner și Strauss tatăl. Această muzică specific vieneză, larg răspîndită și apreciată și legată de muzica populară, i-a dat încă odată prilej lui Glinka să gîndească la menirea lui de a scrie muzică rusă. In 1832 el plănuia deja să creeze o operă rusă. La Berlin, în 1834, l-au preocupat apoi alegerea subiectului și încercările de realizare a operei rusești.

„Concepția despre muzica națională — nu vorbesc încă de cea de operă — îmi devenea din ce în ce mai clară", a scris Glinka de la Berlin, după ce lucrase cîntecul pe care mai tîrziu a compus aria lui Vania și tema Allegro-ului din uvertura la „Ivan Susanin". Intors în Rusia, planul operei s-a conturat repede în mintea lui.

Pînă la 1834 el scrisese cîteva zeci de romanțe, piese pentru pian, pentru formații de cameră și simfonică, printre care și multe lucrări de studiu, rămase în schiță. Cu opera „Ivan Susanin", Mihail Ivanovici Glinka s-a manifestat ca mare compozitor-dramaturg și simfonist. El a scris prima operă națională rusă, prin care a pus bazele artei muzicale clasice ruse.

1) Siegfried Dehn, profesorul de teorie muzicală al lui Glinka la Berlin.

OPERA „IVAN SUSANIN"

Glinka a cunoscut, bineînțeles, creația de operă de pînă atunci, atît operele-vodevil ale lui Verstovski cît și opera acestuia „Mormîntul lui Ascold", care s-a bucurat de succes. De asemenea i-a fost cunoscută opera „Ivan Susanin" a compozitorului italian care trăia în Rusia, Cavos. Toate acestea erau însă scrise pe muzică de factura operei italiene, cu cîteva adausuri de muzică populară rusă. Cînd Glinka a ajuns la momentul hotărîtor al creației sale — moment hotărîtor pentru istoria muzicii ruse — crearea operei naționale ruse, el avea însă o pregătire mult superioară acestor compozitori. El însuși a relevat în 1846 una din trăsăturile principale ale pregătirii sale: *„Studiul muzicii populare ruse în tinerețe m-a dus la crearea operei „Ivan Susanin"*. Intr-adevăr folclorul rus l-a crescut pe Glinka. După ce a cunoscut muzica apuseană, după ce a călătorit în apus, el s-a întors spre cîntecul rus. Dînd la o parte piesele de salon ale compozitorilor de curte și lăsînd mult în urmă încercările de prelucrări și variațiuni ale primilor compozitori ruși, Glinka a creat muzica rusă pe baza cîntecului popular.

Fără îndoială că înclinația lui Glinka spre arta națională nu era izolată. El a fost sprijinit în dorința de a crea o operă rusă de tot cercul său de prieteni, artiști progresiști — pleiadă de scriitori, critici, artiști plastici și muzicieni, care în operele lor au îmbinat dragostea de patrie cu ura împotriva autocrației. Toate aceste opere au rămas monumente de mare însemnătate socială.

In alegerea subiectului de operă, Glinka s-a sfătuit cu prietenul său V. Jukovski, care i-a sugerat să scrie despre Ivan Susanin. De altfel figura lui Susanin atrăsese pe mulți artiști patrioți în vremea aceea. Astfel poetul decembrist Rîleev l-a proslăvit pe țăranul erou în versurile sale. Subiectul l-a entuziasmat pe Glinka: *„scena din pădure a apărut imediat în imaginația mea"* spunea mai tîrziu compozitorul.

Opera „Ivan Susasin" ne înfățișează momente din trecutul istoric al poporului rus, o pagină din perioada în care panii polonezi au încercat să-l subjuge [1]). Glinka trăise, copil fiind, în satul lui natal și în școală, toată înflăcărarea patriotică de după victoria din 1812 și dinaintea răscoalei de la 1825. Deși acțiunea este legată de evenimente istorice petrecute la începutul secolului al XVII-lea, Glinka a adus pe scenă avîntul patriotic și faptele eroice ale țăranilor ruși, pe care le cunoscuse din povestirile oamenilor din Novospaskoe. Deci el nu a ales un episod concret istoric, dintr-un anumit război. Deși acțiunea vorbește despre perioada războiului de cotropire al panilor polonezi în secolul al XVII-lea, totuși Ivan Susasin eroul operei, poate fi identificat cu eroii din popor care s-au opus armatei lui Napoleon în 1812. Dar acțiunea operei oglindește și atmosfera politică determinată de urmările răscoalei lui Pugacev, de războiul de la 1812, de răscoala decembriștilor și de revoltele țăranilor din deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea.

In cronica războaielor istorice, pe care poporul rus a fost silit să le ducă pentru a-și apăra independența, se găsesc astfel de episoade; ele sînt tipice pentru eroismul, pentru spiritul de sacrificiu, pentru dragostea de patrie, pentru calitățile sufletești ale poporului rus. Glinka a voit să scoată în evidență tocmai aceste sentimente și calități ale poporului rus și de aceea a reținut episodul înfățișat în operă.

Libretul urma să fie alcătuit de către Jukovski. Dar cum acesta a refuzat să-l scrie cînd i s-a impus ca opera să arate devotamentul „supușilor" față de țar, alcătuirea libretului a căzut asupra unui scriitor monarhist, agreat de curte, baronul Rosen.

Intre timp, pe baza planului dramatic muzical al operei, fixat de el însuși, Glinka a început să lucreze.

„Dintr-odată..." — scria el în Memorii — *s-a născut planul întregii opere și ideea de a opune muzica rusă celei poloneze; în fine, o mare parte din teme și chiar amănunte de lucru mi-au năvălit deodată în minte"*. Toată desfășurarea operei îi era atît de clară genialului compozitor, încît — așa cum spunea el — *„am început să lucrez, pe dos, adică am început cu ceea ce alții termină, cu uvertura..."*.

Cu atît mai puțin i s-au potrivit după aceea muzicii, versurile lipsite de talent ale meșteșugarului Rosen (Glinka a refăcut ulterior textul libretului, introducînd și unele părți scrise inițial de Jukovski).

Uvertura conține încă din prima redactare, deși ulterior Glinka a revenit de cîteva ori asupra ei modificînd-o, esența dramatismului acțiunii scenice și muzicale din operă: agresiunea panilor polonezi și rezistența poporului rus. In desfășurarea acțiunii, Glinka a prezentat în opoziție cu viața omului simplu și încercările grele cărora le-a rezistat de-a lungul vremii poporul rus, viața panilor polonezi cu tot fastul ei. Acest sîmbure dramatic apare de la început în uvertură prin opunerea unor intonații diferite: cele populare rusești pe de o parte și cele poloneze pe de altă parte.

Prin forța imaginilor muzicale el a pus în lumină racilele nobilimii poloneze — care se identifică cu nobilimea Rusiei țariste — și a înfierat faptele mîrșave, revoltătoare, egoismul feroce al dușmanului care merge pînă la uciderea lui Susanin. Cu cea mai mare insistență și concentrare dramatică, Glinka a urmărit în muzică soarta tragică pe care a avut-o poporul rus și eroismul cu care s-a opus dușmanului.

In felul acesta Glinka a creat un nou tip de operă: eroică-tragică-națională. O astfel de operă nu se scrisese pînă atunci. Glinka a dezvoltat cu o neasemuită măestrie în operă idei înalte de însemnătate național-politică: patriotismul și lupta pentru libertate a întregului popor.

Realizarea acestei opere i-a fost posibilă lui Glinka pentru că el însuși a iubit cu adevărat poporul rus, a cunoscut și a înțeles nevoile lui și s-a ridicat deasupra spiritului îngust de clasă al nobilimii din care provenea. Glinka era convins de rolul pe care trebuia să-l aibă arta sa în lupta dusă împotriva regimului țarist. De aceea a creat o operă partiotică-populară, în care a scos în evidență idealurile eticii populare și o concepție despre lume bazată pe interesele poporului.

„Ivan Susanin" este o operă cu un nou sens ideologic, cu o nouă concepție dramatică, din care re-

---

1) Iată pe scurt subiectul operei.

Ivan Susanin, fiica sa Antonida și alți țărani din satul Kastorma îl întîmpină pe viteazul Sobinin, logodnicul Antonidei, care se întoarce din războiul împotriva cotropitorilor polonezi. In luptă polonezii fuseseră înfrînți și alungați.

Intre timp nobilii polonezi petrec la un bal la curte. Aflînd de înfrîngere, ei pornesc din nou războiul. In casa lui Susanin se fac pregătiri de nuntă. Deodată apare un detașament de polonezi care-l forțează pe Susanin să-i conducă spre lagărul rusesc.

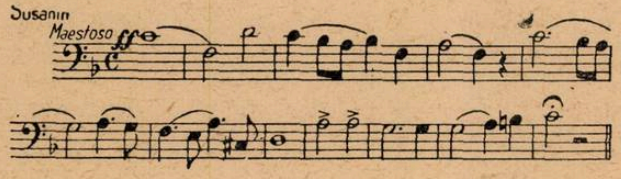
In timp ce Vania fiul adoptiv al lui Susanin anunță pe ostașii ruși că dușmanii au ajuns în apropiere, Susanin îi rătăcește pe dușmani în pădure. Văzînd că au fost înșelați, aceștia îl omoară pe Susanin. La Moscova, în fața Kremlinului, după înfrîngerea dușmanilor, Vania povestește sacrificiul lui Susanin. Poporul sărbătorește victoria și pe eroii săi, care prin jertfa lor au contribuit la salvarea patriei.

zultă imagini noi, mijloace noi de acțiune scenică și muzicală.

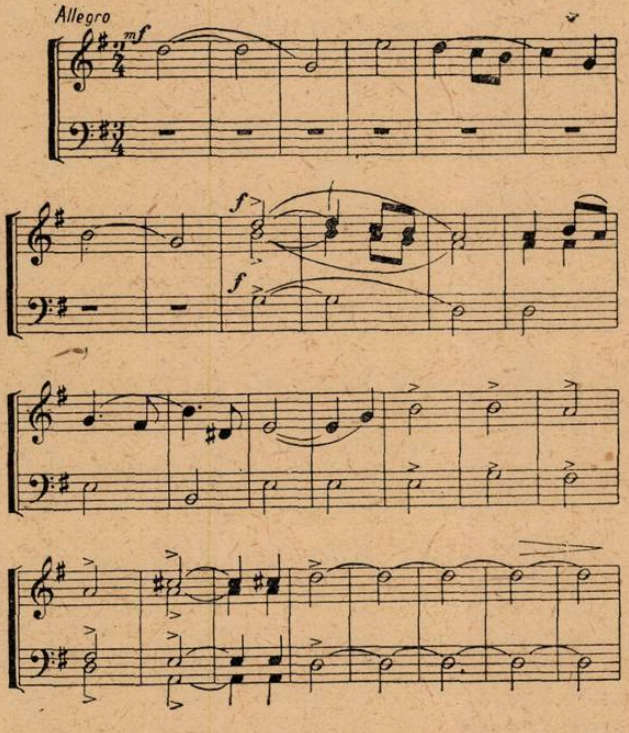
Glinka însuși a precizat noul din opera lui, cînd și-a exprimat hotărîrea de a compune o operă rusă cum nu s-a mai scris, „nu numai în ceea ce privește subiectul ci și muzica".

Personajul principal, Ivan Susasin, nu este un erau patriot izolat, el are soarta și calitățile poporului întreg: curajul, forța, mîndria, simțul datoriei, dragostea de patrie. El se identifică și prin muzică cu masa poporului, reprezentată în operă prin ansamblul coral și făcînd parte integrantă din dramă. Glinka a exclus deci acel convenționalism al operei, care tratează corul ca un ornament, ca un fundal al scenei. Din mijlocul poporului reprezentat prin cor, el a desprins personajele principale. Legătura este atît de strînsă încît muzical există o înrudire a temelor:

Tema lui Susanin din actul III:

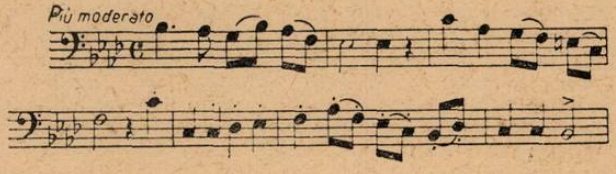


Partea corului din actul I — introducere.

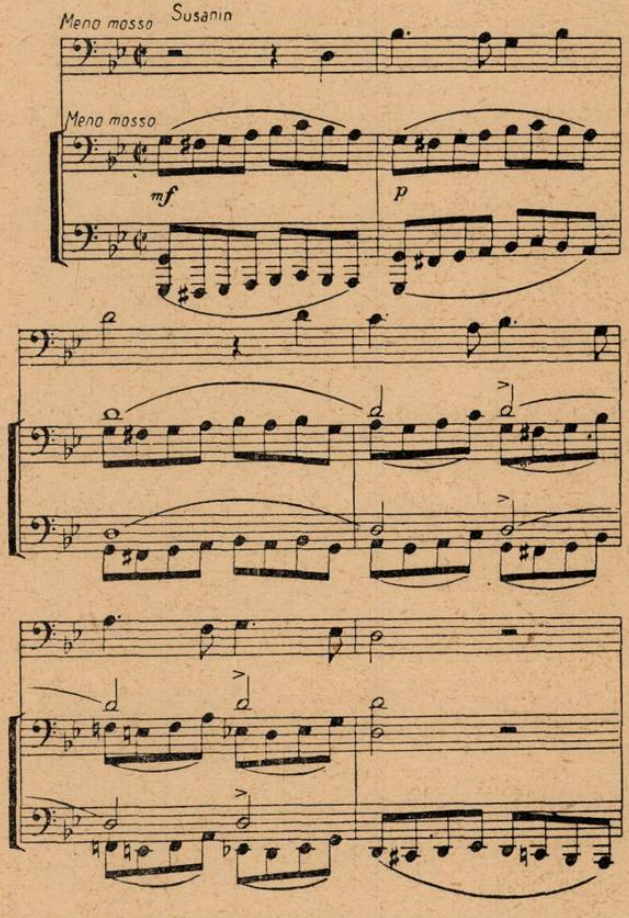


Simplitatea melodiilor care caracterizează figurile luminoase ale lui Vania, Antonida și Sobinin (spre deosebire de ariile de virtuozitate, cîntate cu emfază de prinții și curtenii operei italiene de curte), se găsește și în cîntecele poporului.

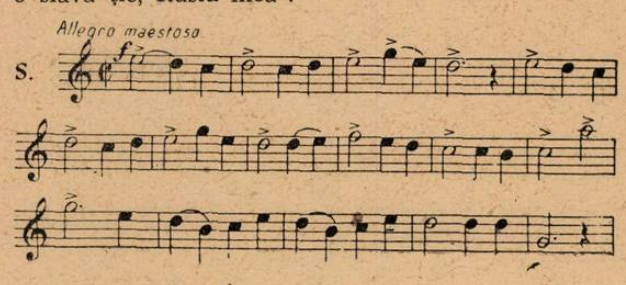
Toată sfera de imagini muzicale din opera lui Glinka corespunde creației artistice muzicale a poporului rus. Era de la sine înțeles ca acești simpli țărani ruși pe care îi prezintă compozitorul pe scenă, să cînte nu numai în limba rusă ci și pe muzică rusă. De aceea o seamă de cîntece populare sînt cuprinse în operă, întrețesute în gîndirea muzicală a lui Glinka. Astfel, prima temă din rolul lui Susanin a fost luată — cum spune el — *„din cîntecul unui surugiu din Luga":*



Și despre altă temă explică: *„La compunerea răspunsurilor lui Susanin date polonezilor, am avut în vedere cunoscutul cîntec haiducesc „In jos pe mama Volga" și am utilizat în acompaniament începutul lui":*



Deși se desprinde tristețe din muzica acestei opere, totuși optimismul — trăsătură a creației populare în cîntec, basm și legendă — există permanent. Astfel încît, deși în scena din pădure polonezii se impun prin cruzimea lor și Ivan Susanin își pierde viața, totuși muzica ne prevestește izbînda poporului rus. De aceea și tema principală din corul final „Slavă, o slavă ție, Rusia mea".

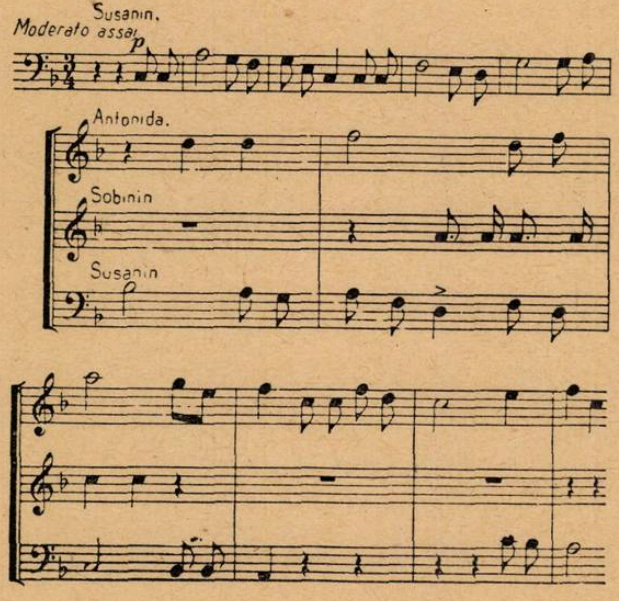


care reprezintă glorificarea patriei salvate, apare mai întîi la începutul operei şi străbate toată opera pînă la epilog. Această temă, preluată din primele măsuri ale corului ţăranilor din actul I, urmează continua dezvoltare dramatică în acţiunea scenică şi muzicală pînă la momentul culminant — corul triumfal — izbînda, unde apare impunătoare şi solemnă. In acest final, Glinka a creat, cum spunea criticul rus Serov, unul din cele mai impunătoare imnuri populare din lume.

Ideea patriotismului şi a devotamentului faţă de patrie este întruchipată în personajul principal Ivan Susanin şi în întreaga sa partidă muzicală dominată de calmul eroic al personajului. Superioritatea morală, demnitatea omului hotărît în acţiunile sale, determinate de sentimentele patriotice de care dă dovadă, reiese în mod vădit şi din scenele în care el apare în mijlocul a lor săi, dar mai ales în scenele în care este opus cotropitorilor polonezi. Calităţile lui Susanin se accentuează şi mai mult prin transmiterea lor şi celorlalte personaje — Vania şi viteazul Sobinin — care ne conving că în viitor ei vor fi cei care vor apăra patria.

Din muzica prin care sînt conturate şi precizate caracterele personajelor, reiese căldura dragostei lui Glinka pentru ţăranul rus iobag. Fiecare personaj din popor devine astfel simpatic şi apropiat. Felul cum se manifestă prin cînt personajele şi corul, ne convinge întru totul. Melodiile simple şi clare, care ne dau o înfăţişare realistă a personajelor, au cantabilitatea şi desfăşurarea largă a cîntecului rus tărăgănat. Ele reprezintă tragismul şi totodată elanul eroic de rezistenţă şi acţiune a poporului rus. In scenele importante ale lui Susanin şi în scenele corale, aceste melodii creează momente înălţătoare.

In toată ţesătura muzicală a operei, Glinka păstrează acea modestie şi simplitate care corespunde concepţiei lui estetice. Transparenţa, claritatea în conducerea vocilor, atît în ansamblurile vocale, cît şi în cor şi în orchestră, se bazează pe cîntatul vocal popular pe mai multe voci. Un exemplu ni-l oferă terţetul din actul I.



Muzica operii lui Glinka este întru totul originală şi naţională şi a dezvăluit personalitatea genialului compozitor, formată pe baza cunoaşterii nesecatelor bogăţii ale creaţiei artistice populare.

Această muzică a avut un răsunet puternic în inimile publicului progresist al Petersburgului, care a făcut operei o primire călduroasă.

Ziua de 27 noiembrie (9 decembrie) 1836, cînd a avut loc pe scena teatrului Mare din Petersburg premiera operei lui Glinka „Ivan Susanin" este socotită ziua naşterii operei naţionale ruse. Odoevski scria despre acest eveniment: *„...începe o eră nouă în istoria artei, — era muzicii ruse. Pentru aceasta nu e suficient să ai talent ci trebuie să fii un geniu".* Şi în continuare arăta: *„Glinka este primul dintre compozitorii ruşi care a dovedit în mod strălucit că melodia rusă care este ori tînguitoare, ori veselă, ori energică, poate fi înălţată pînă la tragism".*

Toţi artiştii progresişti ruşi de atunci au vădit dragoste puternică pentru arta naţională; aşa se explică interesul lor pentru opera lui Glinka şi succesul ei. Glinka a vorbit din inimă tuturora din cercul lui. De aceea Gogol scrie cu admiraţie: *„Ce operă se poate crea din melodiile noastre populare... Ucraina noastră răsună de cîntece, pe Volga de la izvor pînă la mare răsună cîntece. In cîntec se clădesc în Rusia întreagă case din lemn de salcie. In cîntec se transmit din mînă în mînă cărămizile şi oraşele cresc. In cîntecul bătrînesc se înfaşă, se însoară şi se înmormîntează omul rus. La malul Mării Negre cazacul tînăr, fără barbă şi oacheş, cu mustaţa neagră ca smoala, încărcîndu-şi arma, cîntă un cîntec vechi, iar acolo, la celălalt capăt al ţării, călare pe un sloi de ghiaţă, pescarul rus vînează balene cîntînd. Oare să nu avem noi din ce compune o operă?".*

Glinka dovedise practic că a ştiut să compună o operă din cîntecele populare ruse. Cu modestia şi înţelepciunea marelui creator el spunea: *„Poporul creează muzica iar noi compozitorii doar o aranjăm".*

Dacă subiectul, căpătînd acea interpretare tendenţioasă de ploconire a ţăranului rus în faţa ţarului, a fost acceptat de aristocraţia vremii, dacă opera sub numele de „Viaţa pentru ţar" adică libretul baronului Rosen ,a plăcut, muzica însă nu a putut fi pe placul publicului din saloane. Era „prea ţărănească", deci minoră pentru gustul cercurilor „înalte". Dispreţul pe care îl manifestau aceste cercuri pentru cîntecul simplu şi sincer al poporului corespundea poziţiei de superioritate a stăpînului, dispreţului faţă de ţăranul subjugat. Pe marele compozitor l-a bucurat însă faptul că societatea „înaltă" a recunoscut în opera „Ivan Susanin" muzica pe care o fluierau surugiii.

„Este adevărat şi bine zis" spunea Glinka în legătură cu această apreciere a muzicii operei sale. *„fiindcă, după părerea mea, surugiii valorează mai mult decît boierii.* Nobilii gustau numai ariile dulcege şi de virtuozitate goală ale operei de curte. Glinka a înlăturat voit din opera sa toate manierele acestei opere, nu a păstrat „nici mantile, nici crinoline, nici peruci pudrate, nici limbaj afectat". Nu avea ce face cu ele pentru că în opera lui acţionau ţărani, fii buni ai Rusiei, care munceau din greu. Pe ei trebuia să-i aşeze într-un mediu simplu şi să-i lase să vorbească limba rusă, să cînte cîntecele lor. Toate acestea nu puteau fi primite ca valabile în artă de către clasa stăpînitoare. Dar Glinka nu a urmărit să scrie muzică pentru această clasă ci pe înţelesul unui public larg, o muzică pentru poporul rus.

Strălucitul succes al operei la premieră s-a datorat şi dragostei pe care i-o purtau interpreţii. Cîntăreţii ruşi au cîntat, îndrumaţi de însuşi compozitor cu tot elanul pe care îl l-a insuflat prima operă naţională. Interpretarea naturală, redarea sentimentelor sincere cerute de compozitor în operă, au impus cîntăreţilor o nouă tehnică vocală, tehnica şcoalei ruse de canto întemeiată de Glinka. Eliminarea convenţionalismelor din cînt şi din jocul scenic în opera „Ivan Susanin" se datoreşte preocupărilor lui Glinka

în alcătuirea unei metode de canto. Astfel Glinka a creat opera națională rusă și totodată școala clasică rusă de canto. In opera lui era nevoie nu numai de voci de excepțională calitate ci și de cîntăreți-actori capabili de o intensă trăire dramatică, stăpîni pe măestria artistică vocală și de scenă.

Eminenți cîntăreți ruși au fost interpreții rolului lui Ivan Susanin: Petrov, Kirov, mai tîrziu Șaliapin și alții, au creat acele personaje din opera lui Glinka despre care V.V. Stasov, marele critic de artă și călăuzitor al clasicilor ruși, spunea că *„fiecare este un tablou desăvîrșit, întreg; fiecare întruchipează veacul și neamul"*. Aceste personaje corespundeau portretelor pictate, figurilor sculptate de artiștii vremii, corespundeau țăranilor ruși. Acei eminenți cîntăreți au cunoscut laturile esențiale ale vieții din Rusia lui Glinka și de aceea au știut să interpreteze realist pe scenă noua operă rusă, altfel decît opera italiană de curte.

Opera „Ivan Susanin" a lui Glinka a contribuit la deșteptarea conștiinței naționale mai hotărîte, a contribuit la afirmarea cu mai multă forță a ideilor progresiste de libertate și a dreptului la o viață mai bună. Inaltele calități etice înfățișate în operă, fermitatea, sinceritatea, simțul datoriei, devotamentul, patriotismul, au condiționat înalta calitate estetică atinsă prin măestria artistului Glinka. Unitatea calităților etice și estetice a devenit, începînd cu prima sa operă, caracteristica celor mai bune realizări din arta marelui compozitor.

Glinka a apropiat și pe ceilalți clasici ruși de ideea cea mare a realizării operei naționale ruse și anume în primul rînd pe Dargomîjski. Caracterul popular al operei „Ivan Susanin", rolul rezervat poporului și cîntecului său în operă, au pregătit dramele populare ale lui Musorgski și Borodin, au pregătit realismul creației de operă rusă de mai tîrziu.

★

In genul operei dramatice Glinka crease deci un nou tip de operă. Dar el nu s-a oprit la ceea ce a redat din viața, din istoria poporului rus, în opera „Ivan Susanin". Creația populară rusă l-a dus mai departe spre realizarea unui nou tip de operă fantastică, opera epică națională rusă. Glinka cunoștea folclorul rus în adîncime pentru că îl trăise și îl studiase neobosit. Era deci firesc să fie atras de ideea de a reda în operă specificul genului epic rusesc, larga și bogata descriere, cu sclipitoare imaginație — a sute și mii de întîmplări reale și fantastice din mijlocul societății și al naturii.

Subiectul pentru noua operă i-a fost sugerat de comicul Sahovski: legenda populară din antichitatea rusă „Ruslan și Ludmila", folosită și de Pușkin în cunoscutul lui poem. Glinka pornește la lucru imediat după reprezentarea pe scenă a operei „Ivan Susanin".

Ajuns la maturitate în ceea ce privește puterea lui de creație, avînd posibilități multiple și mult mai mari acum, după experiența creării unei opere importante, Glinka s-a izbit totuși de multe probleme pe care i le-a pus noua operă. Acestor probleme el le căuta rezolvarea lucrînd la alte creații, în special romanțe. „Scriam opera pe fragmente și cu întreruperi", spunea Glinka. Pasajele lucrate le cînta prietenilor săi care le judecau și îi comunicau părerea. De altfel în reuniunile cercurilor intelectualității progresiste ruse, citirea și comentarea în comun a lucrărilor devenise un obicei.

Opera „Ruslan și Ludmila" a fost terminată abia în 1842. Preocupările diverse ale lui Glinka i-au slujit între timp la conturarea concepției, la clarificarea problemelor speciale de formă pe care i le punea genul.

In urma succesului operei „Ivan Susanin", i s-a oferit lui Glinka postul de dirijor al corului curții. In cadrul lecțiilor de teoria muzicii și de cînt coral pe care le făcea cu tinerii cîntăreți, Glinka a aplicat principiile elaborate în activitatea sa pedagogică anterioară. Glinka învățase totdeauna predînd altora: prima dată în orchestra de iobagi a unchiului său, apoi ca profesor de canto. La pregătirea premierei operei „Ivan Susanin", Glinka a creat o școală de interpretare în care nu îndeplinea numai rolul compozitorului care urmărește punerea în scenă a lucrării dînd indicații, ci îi și instruia pe cîntăreți. Atunci a scris el chiar și o metodă de canto, bazată pe cîntatul popular, cuprinzînd vocalize, exerciții și studii. Lecțiile cu coriștii îi făceau multă plăcere; se găsea iar într-un mediu ca în orchestra de la Smakovo. Glinka lucra cu copii talentați după o tehnică vocală nouă, legată de interpretare, în care punea accentul pe simplitate, pe redare naturală, și obținea preciziune maximă. Glinka nu suporta vibrato-urile continui ale vocii, manierele artificiale ale cîntatului de operă sau de muzică bisericească. El punea interpretarea pe același plan cu creația, și cerea redarea justă a conținutului. In același timp, Glinka a mai predat lecții de canto și unor cîntăreți, studiind cu ei partide vocale din opere.

Activitatea pedagogică a lui Glinka în domeniul muzicii vocale reprezintă un moment important atît în creația sa, cît și în dezvoltarea artei vocale ruse. De această preocupare sînt legate multe din romanțele sale. In crearea partidelor vocale din operă, ținînd seama de caracterul personajelor înfățișate și de valorile estetice corespunzătoare, Glinka s-a bazat pe experiența sa pedagogică. Pentru realizarea personajelor atît de diferite din opera „Ruslan și Ludmila", studiile lui Glinka în domeniul cîntului au fost de mare importanță. Interpretarea cîntecului popular, capabilă de a transmite imagini și stări sufletești foarte variate, l-a călăuzit în tot timpul, și pe acest drum deschis de Glinka au mers în creația lirică vocală și în operă ceilalți clasici ruși.

In 1838, primul dirijor al Capelei curții, contele Lvov, l-a trimis pe Glinka în Ucraina să aducă buni cîntăreți pentru corul pe care-l dirija. In călătorie, absorbit mereu de gîndul la „Ruslan și Ludmila", — a cărui acțiune se desfășoară în vechiul Kiev — el a notat cîntece populare, a schițat fragmente pe care le-a dezvoltat apoi în operă.

Călătoria aceasta a însemnat o destindere pentru Glinka. La Petersburg nu se simțea bine decît în cercul prietenilor, pentru că umilirile, atmosfera de servilism de la curte, neînțelegerile cu superiorul său, compozitorul de curte Lvov (autorul imnului țarist), îl distrugeau. *„Viața mea se aseamănă cu aceea a unui cal de poștă: serviciu, baluri, concerte, care îmi răpesc tot timpul liber,... și nu-mi e de loc pe plac..."* scria Glinka în vremea aceea mamei sale. Obligațiile familiare și protocolul care decurgea din funcția lui la corul curții îl obligau să ducă această viață. De aceea, chinuit și de un proces de divorț, care a fost folosit pentru înjosirea lui de către „societatea aristocratică", Glinka a părăsit postul la curte și s-a retras la Novospaskoe.

CREAȚIA DE ROMANȚE

Incepînd din această perioadă, în cercul artiștilor Briulov, Janenco, Strugovșcicov și Kukolnik [1]), Glinka a realizat multe din planurile operei începute. De aci izvorăște în special bogata creație de romanțe.

De la primele romanțe sentimentale de salon, în care era deja evident talentul lui Glinka și romanțele scrise în timpul călătoriei în Italia („O noapte la

1) N. V. Kukolnik, poet de talent redus, a scris la început, pe cînd făcea parte din cercul prietenilor lui Glinka, poezii sentimentale, apoi s-a apropiat de curte și a scris poezii și drame de laudă la adresa țarului.

Veneția", „Invingătorul", „Codrul răsună" și altele). pînă la romanțele populare („Șueră vîntul", „Taci, privighetoare"), la romanțele pe texte de Pușkin („Zefirul nopții", „In sîngele meu arde dorința", „Unde-i trandafirul", „Imi amintesc clipa minunată"), la balada dramatică („Rondul de noapte") pe versuri de Jukovski și însfîrșit la ciclul de 12 romanțe, „Despărțire de Petersburg", este un drum care dezvăluie gama largă de posibilități artistice ale compozitorului. De la contemplație simplă, de la duioasă visare, la frămîntări sufletești puternice, la un zguduitor dramatism, romanțele lui Glinka, totdeauna realiste, prezintă și o abundență de forme, lucrate cu măestrie.

In tinerețe, la 20 de ani, lui Glinka îi plăcea, cum spunea el, să viseze la pian. „*Poezia sentimentală a lui Jukovski mă încîntă, mă mișca...; lui Jukovski îi datorez multe clipe plăcute, poetice din viață*". Melodiile romanțelor de atunci au o fină sensibilitate și o ușoară melancolie. Mai tîrziu muzica foarte expresivă întrece uneori valoarea textului (Romanțe pe versuri de Kukolnik de pildă: „Indoială", „Cîntec de leagăn"). Pînă în deceniul al 5-lea romanțele redau gînduri și sentimente legate de viața compozitorului la Petersburg, tristețea lui stăpînită, resemnare chiar. El căuta liniștea apropiindu-se de oameni care îl înțelegeau, care gîndeau ca el, care îi erau dragi și nu de monarh și cercurile de la curte (romanțele: „Pretutindeni ești cu mine", „Imi amintesc clipa minunată"). In același timp însă, Glinka a împărtășit și privirea clară și luminoasă asupra vieții găsită în poezia pușkiniană. Poeziile marelui clasic al literaturii ruse, Pușkin, și-au găsit o valorificare și exprimare perfectă în romanțele clasicului muzicii ruse, Glinka. Muzica lui Glinka posedă toate calitățile pentru redarea poeziei lui Pușkin. Intelegerea dintre marele poet și marele muzician a fost determinată de comunitatea de viață și de idei a celor doi artiști. Aceleași probleme social-politice, aceleași gînduri îi preocupau pe amîndoi. Concepția lor comună asupra problemelor artei naționale ruse i-a legat și a imprimat creației lor același sens ideologic. Ca și Pușkin, Glinka a urmărit să dea putere imaginilor realiste create, prin perfecțiunea formei artistice.

Sensibilitatea lui Glinka pentru poezia lui Pușkin, precum și capacitatea sa de pătrundere a gîndirii acestuia, se evidențiază în multe romanțe. ("Unde este trandafirul nostru", — în care și versul lui Pușkin devine creator de formă, pentru a înlesni o perfectă corespondență a conținutului literar cu cel muzical. „Zefirul nopții" redă în partea vocală, completată de acompaniament, o scenă de dragoste în mijlocul naturii). De multe ori Glinka adaptează versuri de Pușkin la romanțe scrise mai înainte; conținutul, atmosfera poeziei, ritmul versului lui Pușkin, trăiesc în romanța lui Glinka. Figurile Ludmilei și Gorislavei din opera „Ruslan și Ludmila" apar și în romanțe, de asemenea și figura lui Ruslan și în special aceea a lui Ratmir.

In numărul mare de romanțe pe care le-a scris Glinka, formele de exprimare sînt multiple. Multe dintre ele au constituit schițe pentru opera „Ruslan și Ludmila". Structura melodică, armonică, ritmică și de formă a romanțelor corespunde multor genuri cunoscute de romanțe și dansuri: cîntec simplu popular, barcarolă, serenadă, marș, vals, mazurcă, bolero, polcă, baladă, monolog liric sau dramatic, arie, cavatină de operă și altele. Glinka a compus romanțe rusești, italiene, spaniole, gruzine etc. Creația sa lirică vocală rămîne în același timp originală și a fost un permanent exemplu pentru creația vocală a clasicilor ruși.

Cele mai diferite tipuri de romanțe, pe diferite teme literare, au fost strînse de Glinka în ciclul „Despărțire de Petersburg" (1840). In 12 romanțe, dintre care unele sînt adaptări de texte pe melodii scrise mai înainte, el a redat stările lui sufletești legate de viața pe care a dus-o la Petersburg pînă la părăsirea postului de dirijor și lichidarea diferitelor obligații față de societatea Petersburgului. Ciclul „Despărțirea" înseamnă pentru Glinka terminarea cu viața dinainte și începutul unei noi epoci consacrate operei „Ruslan și Ludmila". Bucurie, tristețe, pasiune, mărturisiri dureroase, apar în cele 12 romanțe într-o varietate de exprimare parcă nesfîrșită. Romanțele sînt duioase, grațioase, comice, pasionante. In ele au fost redate dragostea și gelozia, bărbăția și visarea, dragostea maternă, dragostea de natură, resemnarea și umorul. „*Parcă fiecare romanță din ciclu ar avea menirea să rezolve în mod original una din problemele artei*", scrie Stasov, atrăgînd atenția asupra bogatului conținut de viață, de sentimente cuprinse în ciclu.

Este adevărat că Glinka a dovedit în general în romanțe posibilități variate de exprimare. Alegerea subiectelor corespunde multor împrejurări din viața lui; romanțele arată legăturile lui de prietenie, ele sînt dedicate unor oameni care i-au fost dragi, din cercul său de prieteni și din familie.

In cele 12 romanțe, diversitatea subiectelor alese i-a impus lui Glinka să rezolve o problemă de tehnică de creație, multiformitatea într-un ciclu, care presupune în același timp și o legătură interioară între părți. Realizarea acestui ciclu de romanțe — „Despărțire de Petersburg" — înseamnă o importantă experiență a compozitorului în vederea pregătirii episoadelor din opera „Ruslan și Ludmila". In ciclul vocal, feluritele subiecte și sentimente sînt redate în cîntece rusești, italiene, spaniole, maure, ebraice, etc., mai vechi și contemporane. Pe aceste cîntece Glinka creează forme noi, dovedind maturitatea la care a ajuns în stăpînirea formei.

Printr-un cîntec ebraic, cu caracter arhaic, Glinka ne înfățișează în prima romanță a ciclului figura Rașelei îndrăgostită de cneazul Holmski. Această romanță este aria Rașelei din muzica scrisă de Glinka la drama lui Kukolnik, „Cneazul Holmski". Cîntecul rusesc al „Ciocîrliei" este scris în formă de duet între voce și acompaniament. In romanța „Cavalerilor" răsună inflexibil și sever un marș. In „Au adormit albastrele unde", barcarola italiană a devenit o romanță rusească. Tabloul unui bard, silit să cînte ceea ce nu-i place, este redat în ultima romanță a ciclului. „*Voi sparge lira mea și mă voi despărți pentru totdeauna de voi și de cîntecele mele*", spune el în această minunată piesă din ciclul „Despărțire de Petersburg".

Cele mai multe romanțe au fost scrise de Glinka pentru voce de tenor, ele fiind destinate interpretării de către el însuși. Gîndurile lui despre problemele de viață, sentimentele cuprinse în muzică, au valabilitate largă și, datorită valorii lor artistice, romanțele lui se cîntau mult încă pe timpul său: „*...nu există glas să nu cînte melodiile sale fermecătoare...*" scria Kukolnik.

OPERA „RUSLAN ȘI LUDMILA"

Părăsind societatea din Petersburg, Glinka s-a putut concentra asupra realizării noii opere, „Ruslan și Ludmila". Compusă în parte la Novospaskoe, iar în parte la Petersburg, opera a fost terminată în primele luni ale anului 1842. Anii dinainte i-au mijlocit lui Glinka o largă cunoaștere și studiere a materialului acumulat în acest scop. Intre timp, fără a fi lucrat planul, el scrisese unele părți, care au rămas în operă, spre exemplu cavatina Ludmilei, aria Goreslavei și balada lui Finn.

In călătoria în Ucraina, Glinka schițase sau notase teme dezvoltate mai tîrziu în corul persan „Intu-

nericul nopții se lasă pe cîmp", în marșul lui Cernomor și în altele. Insemnările despre cîntecele și jocurile georgiene auzite în vremea petrecută în Caucaz, l-au ajutat pe Glinka să imagineze minunata Lezghinka. In același timp, Glinka a făcut studii asupra muzicii orientale și asupra muzicii bisericești ruse vechi. Odată cu toate aceste încercări, el și-a limpezit concepția asupra noului tip de operă. Astfel pregătită, punînd în lumină bogăția și frumusețea poetică a imaginilor din poemul lui Pușkin și descoperind esența realistă a creației poporului, opera „Ruslan și Ludmila" reprezintă în creația lui Glinka un moment de forță creatoare, de maturitate a gîndirii și de clarificare a perspectivelor creației dramatice muzicale ruse.

Odată subiectul găsit, întocmirea libretului a fost amînată multă vreme. Pușkin aflase cu bucurie că prietenul său Glinka dorește să scrie o operă după poemul lui și intenționa chiar să-i compună libretul. Moartea tragică a genialului poet a împiedecat colaborarea efectivă a celor doi mari clasici la crearea acestei opere. Totuși tipul clasic al operei rusești epice a fost conceput de Glinka fiind călăuzit de forța imaginației poetului exprimată în poem, de tendința fundamentală spre optimism caracteristică lui Pușkin.

Pînă la urmă, libretul la care au lucrat cinci poeți (Bahturin, Markevici, Șirkov, Gedeonov și Kukolnik) a fost completat și terminat de Glinka însuși.

Subiectul epic-legendar al aperei „Ruslan și Ludmila" nu dă loc la dezvoltarea unor puternice conflicte dramatice [1]). Acțiunea se desfășoară larg și lent în multe episoade, deosebite prin predominarea caracterului eroic sau a celui fantastic. Tablouri din istoria poporului rus, în care Glinka înfățișează fapte de vitejie ale eroilor legendari, făuritorii gloriei trecutului, stau alături de tablouri din lumea fantastică a basmului rusesc. In operă abundă o mulțime de întîmplări foarte variate, prezentate scenic și muzical într-un șir de tablouri pitorești, înfățișînd cadrul sobru și măreț al curții cnezilor din vechiul Kiev și splendoarea feerică creată de bogata închipuire a poporului. Se trece printr-o sumedenie de scene: actul I — petrecerea și masa de nuntă; răpirea Ludmilei de către vrăjitorul Cernomor. Actul al II-lea: întîlnirea lui Ruslan cu Finn, a lui Farlaf cu vrăjitoarea Naina și scena lui Ruslan cu Golova (capul) pe cîmpul de luptă. Actul al III-lea: întîlnirea Gorislavei cu Ratmir, vrăjirea lui Ruslan și dezlegarea vrajei tuturor de către Finn. Actul al IV-lea; Ludmila în grădinile fermecate ale lui Cernomor, alaiul lui Cernomor, lupta lui Ruslan cu Cernomor și salvarea Ludmilei. Actul al V-lea: în pădure, răpirea Ludmilei de către Farlaf, — la palatul lui Svetozar: Ruslan o trezește pe Ludmila prin forța unui inel fermecat, sărbătorirea victoriei asupra vrăjitorilor.

In aceste scene este permanent în contrast eroicul cu fantasticul, binele și bărbăția, cu răul și vrăjitoria. Pe contrastele între liric-dramatic, epic și comic, între redarea vieții reale și închipuirea misterului vrăjitoriei, se bazează conținutul variat scenic și muzical al operei. Toate acestea i-au fost oferite lui Glinka de basmul popular. In creația epică legenda populară rusă, elementele din lumea reală apar alături de forțe fantastice. Caracterul exterior distractiv ascunde un fond mai profund și real: ideea înfrîngerii răului și a triumfului binelui. Chiar uvertura cuprinde această idee a puterii binelui care se opune și învinge forța răului; într-o expunere logică muzicală, prologul simfonic ne comunică de la început deznodămîntul fericit al acțiunii. In prima scenă a operei, vestitul cîntăreț și creator popular rus Baian cîntă: „după bine vine jale, dar tristețea este zălogul bucuriei". In aceste cuvinte este cuprinsă desfășurarea ulterioară a acțiunii. Lupta dintre bine și rău determină bogatul conținut faptic și imaginativ al reprezentării scenice și al muzicii, hotărăște variația, schimbările ce ne izbesc în tot locul. Exprimată în muzică, lupta străbate complicata povestire, și prin rezolvarea ei vădește concepția clară și optimistă despre viață a compozitorului. Unitatea muzicii, simplă și clară în structură, susține firul acțiunii din opera „Ruslan și Ludmila".

De aceea diversele scene nu urmează ca într-o descriere simplă de detalii redate cu naivitate și la întîmplare, ci prin ele se trage concluzia asupra concepției ideologice a operei. Amănunte și nuanțe de tot felul dau scenic și muzical imagini variate dar cuprinzătoare, care se deapănă pînă la finalul lămuritor. Imaginile sînt complete tocmai prin exactitatea descrierii, prin importanța pe care compozitorul o acordă detaliului. Atît în scenele de interior, în primul și ultimul tablou din palatul lui Svetozar, cît și în scenele dintre acestea, toate în aer liber, în locuri diferite, zugrăvirea cadrului, a atmosferei are o însemnătate deosebită, decurgînd din desfășurarea acțiunii. Și din aceste detalii rezultă imense posibilități de redare muzicală. In acest cadru prind viață acțiunile eroice și fantastic-feerice ale personajelor ca și momente minunate lirice, accentuate în mod deosebit prin sublinierea detaliilor înconjurătoare.

Unul din principiile de bază ale operei „Ruslan și Ludmila", care își găsește motivarea în istoria poporului rus, este prezentarea unor imagini din diferite culturi naționale: cultura rusă și culturile orientale. Critica vremii observă că *„în această operă s-au adunat caracterele muzicii mai tuturor neamurilor existente în Rusia"*. Intonațiile orientale așezate alături de cele cu caracter rusesc, reprezintă încă un mijloc de îmbogățire a contrastelor, de accentuare a varietății. (Corul persan, aria lui Ratmir, marșul lui Cernomor, alături de scene lirice, în care muzica are un pronunțat caracter rus.).

Toată acțiunea scenică și muzicală în opera „Ruslan și Ludmila" este mult mai scînteietoare și somptuoasă decît în opera „Ivan Susasin", care e dominată de un dramatism profund.

Episoadelor numeroase din această operă a lui Glinka le corespund caracterele diferențiate ale personajelor, eroul viteaz și nobil, Ruslan; grațioasa și visătoarea Ludmila: pasionata și credincioasa Gorislava; înflăcăratul Ratmir; fricosul, încrezutul și lăudărosul Farlaf; gravul și grijuliul părinte Svetozar; bătrînul cîntăreț popular, înțelept și bun, Baian; sfătosul vrăjitor Finn; vrăjitorii cei răi, Naina și Cernomor.

In lucrările sale, muzicologul sovietic academicianul B. V. Asafiev (Igor Glebov) a relevat faptul că

---

1) La palatul cneazului Svetozar, oaspeții petrec la nunta fiicei cneazului, Ludmila, cu viteazul oștean Ruslan. Deodată se aude un tunet— totul rămîne în întuneric; între timp vrăjitorul cel rău, Cernomor, o răpește pe Ludmila. Revenindu-și, voinicii se adună și trei dintre ei, Ruslan, Ratmir și Farlaf, pornesc în căutarea Ludmilei.

Ruslan se întîlnește în drum cu vrăjitorul cel bun Finn, care îl va ajuta. Lui Farlaf, vrăjitoarea cea rea, Naina, îi făgăduește reușită. Trecînd pe un cîmp, unde cu mult în urmă au fost lupte, Ruslan vede un cap uriaș, care îl atacă. Ruslan îl învinge, îl despică și ia spada ascunsă în el.

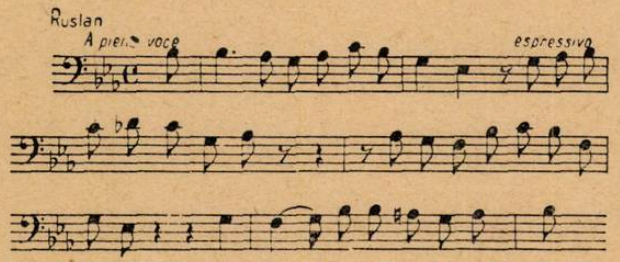
Ratmir fusese atras de vrăjitoarea cea rea, Naina, și fermecat. Tot de Naina sînt atrași și Gorislava, iubita lui Ratmir, și Ruslan. Dar Finn dărîmă castelul Nainei. Eliberați, toți pornesc mai departe în căutarea Ludmilei.

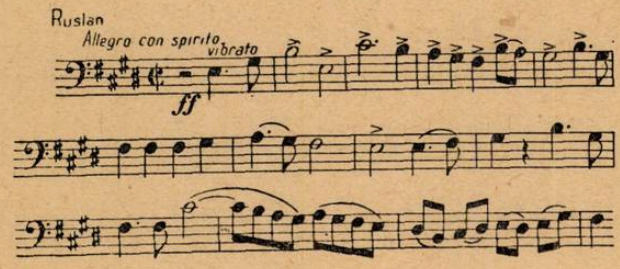
In grădinile fermecate ale lui Cernomor, Ludmila stă tristă. Cernomor intră cu tot alaiul. Deodată se aude un corn, Ruslan îl chemă pe Cernomor la luptă și-l învinge. Ruslan, Ratmir și Gorislava se întorc spre casă, ducînd cu ei pe Ludmila care doarme vrăjită. In drum, în timpul nopții, Farlaf o fură pe Ludmila, cu ajutorul Nainei, și o duce la tatăl ei, spunînd că el a salvat-o. Inșelăciunea lui se descoperă la sosirea lui Ruslan și a celorlalți. Ruslan dezleagă vraja care o ține adormită pe Ludmila. Toți se adună și sărbătoresc învingerea răului.

eroii pozitivi din operă sînt caracterizaţi prin melodii largi, cantabile. In schimb vrăjitoarei Naina îi este propriu stilul parlato iar întunecatul Cernomor nici măcar nu scoate vreun sunet, fiind caracterizat doar prin acorduri rigide bazate pe gama din tonuri întregi.

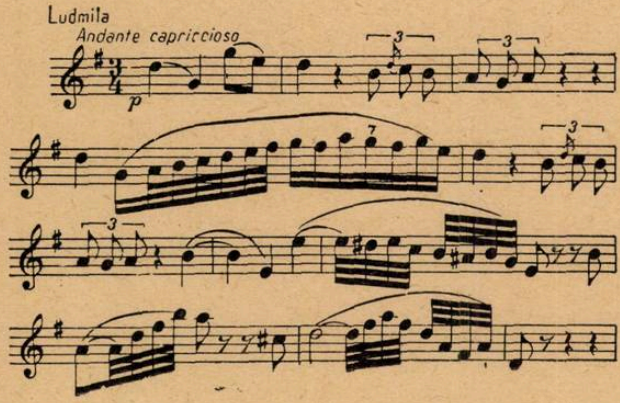
Libertatea şi varietatea formelor şi mijloacelor de expresie muzicală realizează o conturare completă şi plastică, în diferite episoade, a fiecărui personaj şi a anturajului său. Ariile reprezintă fiecare cîte un portret individual al unui anumit personaj ; aceste arii sînt multe şi variate atît ca material tematic, cît şi ca gen : de la romanţă pînă la scene dramatice larg desfăşurate. Astfel în partida lui Ruslan sînt combinate declamaţia expresivă şi cantilena largă, specific rusească, din cîntecul tărăgănat. In partida Ludmilei se unesc melodica simplă şi transparentă de coloratură cu melodica expresiv dramatică. Gorislava cîntă pasionat, patetic. Vorbirea comică grăbită (parlato-vivo) îl caracterizează pe Farlaf. Limbajul muzical al personajelor este legat de specificul lor naţional : Ratmir cîntă melodii orientale, bătrînul vrăjitor Finn cîntă o melodie finlandeză, etc.

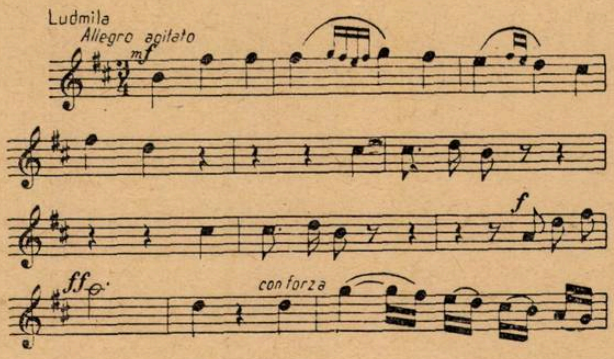
Imaginile, care caracterizează personajele în diferite situaţii nu rămîn neschimbate, ci urmează dezvoltarea lor psihologică. In actul I Ruslan apare fericit şi mulţumit, apoi neliniştit, iar în actul al II-lea, hotărît, chibzuit, viteaz.





Ludmila în actul I este o fată simplă, vioaie iar în actul al IV-lea o femeie stăpînită de pasiune.





Acţiunea operei „Ruslan şi Ludmila" este încadrată între două mari scene de masă corale, tablouri măreţe ale poporului care, la început, povesteşte cu patos vechea legendă eroică iar în final sărbătoreşte într-o încununare grandioasă pe eroii săi.

Figurile personajelor şi masa corală sînt înfăţişate de Glinka printr-o sumedenie de cîntece populare ruseşti, pe care el le-a cunoscut încă de mult, melodii din epoca vechii Rusii, melodii solemne, tărăgănate pe care le alternează cu melodii orientale, persane, georgiene, tătare, turceşti, finlandeze şi altele, imaginate de compozitor, după cele autentice. Cercul melodiilor simple şi severe ruse, înfăţişînd tradiţionala cultură a Rusiei Kieviene şi eroii ei, stă în contrast cu cercul melodiilor colorate orientale, redînd fantasticul orientului, despre care povesteşte basmul.

In opera „Ruslan şi Ludmila" se evidenţiază încă odată talentul de simfonist al lui Glinka. El acordă orchestrei un rol important în seria de tablouri cu caracter descriptiv-programatic. De asemenea în înfăţişarea lumii fantastice, Glinka a predat orchestrei un rol însemnat. Bogăţia culorilor orchestrei în scenele în care acţionează vraja, reprezintă una din trăsăturile originale ale noii opere. Nu numai că instrumentele caracterizează prin timbrele lor personajele, ci chiar întreaga partidă orchestrală contribuie la caracterizare (marşul lui Cernomor). Glinka a dezvoltat şi posibilităţile coloristice ale aparatului orchestral, introducînd anumite combinaţii de instrumente(spre exemplu harpa cu pian sau pianul singur, ca imitaţie a guslelor în acompaniament la cîntecul lui Baian), gîndindu-se să redea vechi instrumente populare ruseşti din arta socomorohilor — măscăricii ruşi din trecut. Nuanţele fin diferenţiate ale orchestrei, prescrise cu minuţiozitate de Glinka, contribuie la sublinierea fantasticului în diferite tablouri. In general gradaţia nuanţelor are un rol important în creaţia lui Glinka — ea reprezintă o fundamentală problemă în redarea conţinutului.

In uvertură, în antracte sau introduceri şi în suite de dansuri orientale din actul al IV-lea al operei „Ruslan şi Ludmila", simfonismul lui Glinka se precizează. Crearea operei „Ruslan şi Ludmila" i-a dat prilejul lui Glinka să cuprindă şi în muzica simfonică tablourile legendei populare, să o lege strîns de creaţia populară rusească.

La 27 noiembrie 1842, şase ani după premiera primei opere ruse — „Ivan Susanin", a apărut pe scena Teatrului Mare din Petersburg opera „Ruslan şi Ludmila". Multe piedici au stat în calea reuşitei acestei reprezentaţii. In timpul repetiţiilor se făcuseră fără rost tăieturi în partitură, astfel încît unitatea şi continuitatea au suferit foarte mult. Rolurile principale nu au fost încredinţate celor mai buni cîntăreţi şi împotriva operei şi a compozitorului se pornise încă înainte de premieră o campanie de defăimare, în care compozitorul de curte Lvov avea un rol important. Nereuşita operei a fost deci de-a dreptul

pregătită. Dar acest insucces se reducea la dezaprobarea curții ; atacurile presei reacționare corespundeau poziției cercurilor aristocratice.

Opera a înregistrat un succes imens la publicul „de rînd", admis să asiste la premieră numai la galerie ; opera a avut un puternic răsunet în cercurile democratice, fapt dovedit de cele 32 de reprezentații din prima stagiune și de aprecierile făcute în diferite articole și scrisori ale lui Odoevski, Senkovski și ale altora. Odoevski spune între altele că în operă *„te uimește bogăția muzicii"*, iar Serov îi mărturisește lui Stasov că dorința lui era să asculte cît mai des opera „Ruslan și Ludmila" : *„alegerea personajelor și compoziția sînt realmente minunate și captivante"*...

Glinka însuși a scos în evidență valoarea populară a operei sale în care geniul său creator s-a putut dezvolta cu toată strălucirea. El își dădea seama că *„...„Ruslan" nu va fi apreciat decît peste 100 ani"*.

Pe vremea lui Glinka dictau cercurile aristocratice în chestiunile de artă, astfel încît în anul următor premierei operei „Ruslan și Ludmila", opera italiană de curte a înlăturat opera națională rusă, dovedind cosmopolitismul clasei conducătoare și înverșunatul ei reacționarism.

„KAMARINSKAIA" ȘI „UVERTURILE SPANIOLE"

In călătoria întreprinsă în anii 1844 la Paris, Glinka și-a găsit în primul rînd un refugiu între artiștii înaintați care au ascultat cu mult interes creațiile sale. Berlioz a trecut în repertoriul concertelor dirijate de el compozițiile lui Glinka și l-a prezentat într-un articol din „Journal des Débats" ca pe unul „din cei mai de seamă compozitori ai timpului său". Dar această călătorie i-a fost de folos lui Glinka și în creație : *„Am hotărît să-mi îmbogățesc numărul compozițiilor cu cîteva piese de orchestră de concert cu titlul de „fantezii pitorești" — într-un stil și cu instrumente perfecționate"* — spunea Glinka, vorbind despre probleme pe care și le pusese încă de multă vreme și din care realizase unele în părțile orchestrale ale operelor. De data aceasta planurile sale priveau de-a dreptul muzica simfonică.

Dintre valsurile simple și grațioase, apropiate de lirica romanțelor, Glinka orchestrase „Valsul-fantezie" (compus în 1839 pentru pian). In urma succesului acestui vals, cîntat alături de dansurile din opere în concertele de la Paris, Glinka s-a hotărît să scrie noi lucrări în genul simfonic. Călătoria în Spania (1845—1847) i-a dat noi elemente în sprijinul concepției sale simfonice. Impreună cu tînărul său prieten Pedro, un student care l-a însoțit multă vreme pe Glinka, compozitorul a asistat la jocurile și cîntecele de veselie ale poporului spaniol. Fermecat de vigoarea și exuberanța jocului. Glinka a notat permanent melodiile chitariștilor populari, trecînd și la compunerea partiturii renumitului „Capriccio brillant pe tema Jotei aragoneze".

Folosind forma clasică a uverturii (introducere lentă și allegro de sonată), Glinka înfățișează în „Capriccio" toată desfășurarea reală a dansului popular: o introducere solemnă de fanfară — chemarea și pregătirea la joc — apoi expunerea celor două teme de dans, înrudite, — începutul jocului — care crește și se dezvoltă în intensitate și energie pînă la încheierea strălucită în care sînt strînse cele trei momente principale ale dansului într-un final de virtuozitate. Creșterea energiei și velocității dansului corespunde artei dansatorilor, reprezentați în întrecere parcă, de diferite instrumente și prin variațiile temelor. Totul reprezintă un joc fastuos de nuanțe și timbre deosebite, folosite cu mare măestrie artistică.

Dansului spaniol „Jota aragoneză", i-a urmat fantezia „Kamarinskaia", a doua „piesă pitorească" simfonică. Glinka a compus-o redînd două aspecte din viața poporului rus, cuprinse în cîntecul lin de nuntă „Svadebnaia — De după munții înalți" și în cîntecul de joc „Pliasovaia — Kamarinskaia". Cîntecele sînt expuse clar și simplu. Dansul apare trecut prin grupe de variațiuni, de fiecare dată înnoit, de fiecare dată cu o mai proaspătă vioiciune, în minunat contrast, apoi în îmbinare cu gîndirea profundă din cîntecul tărăgănat. Conținutul genurilor cîntecului popular, al cîntecului tărăgănat liric și al celui de dans, a determinat desfășurarea piesei simfonice a lui Glinka. Din practica de execuție instrumentală populară a melodiilor de dans, cîntate în timpul jocului, Glinka a dezvoltat metoda de variere și de înflorire permanentă a melodiei, care nu revine de două ori în același fel în piesa sa simfonică.

Pentru compozitorii clasici ruși, „Kamarinskaia" lui Glinka a rămas un model de simfonizare a cîntecului popular rus, scoțînd în evidență cantabilitatea și grația melodiilor, bogăția și originalitatea ritmului și, în general, infinita varietate a intonațiilor. De aceea Ceaicovski a spus că : *în „Kamarinskaia" este cuprinsă dezvoltarea ulterioară a muzicii simfonice ruse, așa cum este cuprins stejarul în mica ghindă"*.

Pe cînd se afla la Varșovia, Glinka a compus „Amintirea unei nopți de vară la Madrid", a treia sa lucrare simfonică în genul fanteziilor pitorești pe care le plănuise. Aici Glinka a zugrăvit o strălucitoare petrecere populară, redată în toată splendoarea ei în episoade muzicale diferite, corespunzătoare celor patru teme populare spaniole. Serbarea se petrece în cadrul pitoresc al naturii meridionale, descris cu fină muzicalitate în introducere.

Și în creația simfonică Glinka a fost deschizător de drumuri pentru clasicii ruși. Plecînd de la uverturile sau de la alte părți simfonice ale operelor, care erau toate legate de un program, Glinka este condus în „Uverturile spaniole" și în „Kamarinskaia" de specificul genului cîntecelor populare. El dezvoltă simfonic aceste cîntece, respectînd modul în care ele trăiesc și sînt cîntate. Din bogatul conținut al cîntecelor, care îi era cunoscut lui Glinka în toate amănuntele lui, el își creează, după multă chibzuință, principiile proprii simfonismului său, care stau la baza simfonismului clasic rus. Concentrarea varietății mijloacelor de expresie simfonice așa cum apare în dansurile și uverturile lui Glinka, reprezintă o calitate nouă a expunerii sale simfonice. Ea se datorește măestriei compozitorului în mînuirea mijloacelor de expresie și se mai datorește înțelegerii specificului cîntecului popular, care prin îndelungată șlefuire a ajuns la o astfel de conciziune. Respectarea simplității și sobrietății cîntecului popular stă la baza principiilor simfonismului lui Glinka. In 1856, Glinka a scris unui prieten : *„...Valsul-fantezie l-am orchestrat din nou, fără a specula virtuozitatea — pe care hotărît nu o pot suferi — și nici masele orchestrale uriașe"*.

Orchestra lui Glinka (grup de coarde, flaute, oboi, clarinet — la, si bemol, fagot, corni — sol, mi, re, trombon — mi, fa, trombon bas, timpani și trianglu) corespunde părerii sale : *„Compozitorul care înțelege arta în mod serios, un gînditor în domeniul artei sunetelor, nu-și va îngădui niciodată să folosească o orchestră prea „împodobită", nu-și va permite să facă paradă..."*. Stilul de orchestrație al lui Glinka a fost determinat de concepția poetică-dramatică a compoziției sale, în formarea căreia tematica și tehnica artei muzicale populare au jucat un rol covîrșitor. In felul acesta Glinka și-a atins țelul dorit, acela de a crea muzica simfonică rusă. Poate că în simfonia cu program „Taras Bulba" după Gogol, schițată în 1852, cînd a plecat din nou în străinătate — la Berlin și Paris — Glinka a intenționat să

dezvolte latura dramatică a concepției sale simfonice, care aici după cum a spus Serov (Glinka îi expusese la pian schițele) „se apropia mult de „Ivan Susanin". (Simfonia a rămas nerealizată și schițele s-au pierdut).

Că Glinka a căutat încă alte drumuri noi de dezvoltare a creației sale artistice, o dovedește activitatea din ultimii ani ai vieții: orchestrarea unor piese pentru pian și a unor romanțe și cercetarea melodicei și polifoniei medievale populare alături de modurile din cîntul vechi bisericesc rus. Glinka nu a mai putut pune în practică rezultatele studiilor sale. Marele compozitor a murit în februarie 1857.

★

Primii pași ai muzicii clasice ruse sînt legați de numele lui Mihail Ivanovici Glinka. Acești primi pași au fost atît de hotărîtori, încît în întreaga cultură muzicală rusă se recunoaște forța excepțională a personalității creatoare a lui Glinka.

Operele lui Glinka, arta, concepțiile sale de creație, au devenit tradiția națională pe care s-a dezvoltat muzica clasică rusă în epoca înfloririi sale din secolul al XIX-lea.

Activitatea creatoare a clasicilor ruși: Dargomîjski, Balakirev, Mussorgski, Borodin Rimski-Korsakov, Cui și Ceaicovski, a pornit de la tradiția realismului și democratismului artei lui Glinka. Afirmarea dorinței de eliberare a poporului rus în opera lui Glinka a rămas baza creației marilor săi urmași. Tînărul A. S. Dargomîjski, călăuzit personal de Glinka, a fost primul care a dezvoltat principiile lui Glinka, trecînd la o tematică nouă și la mijloace noi de expresie în opera și romanța rusă. Pe drumul deschis de Glinka, compozitorii din „grupul celor cinci" și Ceaicovski, au devenit ecoul epocii lor, îmbogățind formele și genurile muzicale pentru a cuprinde teme și imagini noi în operă, în simfonie și în muzica de cameră vocală și instrumentală.

Trăsăturile principale ale creației lui Glinka, realismul, caracterul popular și național al muzicii lui, importanța etică și estetică a operelor sale au fost scoase în evidență în articolele scrise încă pe vremea lui Glinka și mai tîrziu de Odoevski, Serov, Stasov și alți scriitori și critici progresiști ruși.

In călătoriile sale Glinka a făcut cunoscută creația sa în concerte și prietenii săi Berlioz și Liszt au inclus lucrările lui în repertoriul concertelor dirijate de ei. Larga propagare a compozițiilor sale se datorește după aceea lui Balakirev, conducătorul „mănunchiului puternic", care a recunoscut importanța creației lui Glinka pentru compozitorii din grup. Impreună cu Rimski-Korsakov și ajutat de sora lui Glinka, Ludmila Ivanovna Sestakova, Balakirev a adunat manuscrisele împrăștiate, le-a revizuit și le-a tipărit.

In țara noastră prima prezentare, la 5 martie 1895, a fanteziei „Kamarinskaia" a lui Glinka a avut un strălucit succes. Compozitorului-dirijor Eduard Wachman i s-a datorat înscrierea în programul concertelor simfonice, organizate cu multă străduință la București, a uneia din principalele lucrări ale lui Glinka. In revista „Familia" din Oradea a apărut la 24 martie 1895 relatarea lui Iosif Vulcan care menționează că sala a fost plină, că programul a fost variat dar că *„ceea ce a produs succesul cel mai mare care s-a manifestat prin niște aplauze nesfîrșite încît orchestra a bisat piesa, a fost admirabila compoziție a lui Glinka. Motivele scoase din muzica populară slavă și lucrate cu o măestrie admirabilă fac din piesa aceasta o capodoperă. Parcă vedeam înaintea noastră poporul dansînd la sunetul cimpoiului... Succesul acestei piese probează încă odată că temeiul clasicității e poporul".*

Un an mai tîrziu, „Romînia muzicală" a publicat, sub semnătura profesorului de istorie Th. A. Aguleti, date biografice despre Glinka, în care se spunea între altele că Glinka *„iubea atît de mult poporul de orice neam, încît oriunde mergea făcea colecțiuni populare muzicale. Dar mai presus de toate și cu drept cuvînt el și-a iubit patria, și muzicei rusești a căutat să-i ridice monumente nepieritoare, ceea ce a și făcut. Glinka a fost artist, a fost patriot".* Iar în concluzie, articolul exclama: *„Unde avem și noi un Glinka!"*

Dar și mai înainte, publicul nostru a putut asculta creații ale lui Glinka. Așa revista „Arta" din 10 decembrie 1883 relatează despre un concert la Iași: *„Orchestra teatrului între multe alte bucăți de autori cunoscuți execută și cavatina și rondo aranjate pentru orchestra teatrului de domnul Gavriil Musicescu".* vorbind apoi despre importanța operelor lui Glinka.

In general presa românească a urmărit știrile în legătură cu marele clasic rus: în 1857 „Gazeta de Moldavia" Iași scrie cu ocazia morții lui Glinka, iar în 1885 revista „Arta" din Iași arată importanța și succesul muzicii lui Glinka, relatînd despre ridicarea statuii lui Glinka la 20 mai 1885 la Smolensk.

De o prețuire deosebită s-au bucurat creațiile lui Glinka în Cehia unde prin mijlocirea lui Balakirev au fost reprezentate operele „Ivan Susanin" și „Ruslan și Ludmila". Ziarul „Narodni listi" scria în 1867: *„Glinka a fost primul care a căutat să arate adevărat caracterul slav, care pînă atunci nu-și găsise încă în muzică expresia completă"* așa cum și Stasov a relevat *„importanța covîrșitoare a lui Glinka pentru toată muzica slavă viitoare".* Intr-adevăr rolul principiilor de creație ale lui Glinka a fost hotărîtor pentru noile școli naționale.

Marele clasic rus Glinka, *„părintele muzicii ruse"*, cum îl numește academicianul sovietic Boris Asafiev, a creat o artă adevărată, nemuritoare și creatoare de artă nouă. Datorită legăturii strînse cu viața și arta poporului, operele lui Glinka și-au păstrat importanța și în zilele noastre. Actualitatea lor este dovedită astăzi prin faptul că ele sînt îmbrățișate cu dragoste de poporul sovietic, prin faptul că ele sînt populare în lumea întreagă.

In orientarea muzicii sovietice, tradiția clasică rusă și îndeosebi moștenirea lui Glinka este de mare importanță. Noile forțe creatoare, ajutate și îndrumate permanent de Partidul Comunist al Uniunii Sovietice, caută și izbutesc să exprime adevărul în arta muzicii mergînd pe drumul artei realiste clasice. Compozitorii sovietici dezvoltă azi în mod creator tradiția, pornind de la primul clasic rus — Glinka.

Pe scenele de operă sovietice li se redă operelor „Ivan Susanin" și „Ruslan și Ludmila" pentru prima oară sensul lor adevărat de opere populare, în care se vădește concepția ideologică și artistică înaintată a compozitorului. De prezentarea creațiilor lui Glinka în operă și concerte se ocupă în Uniunea Sovietică cele mai bune colective de cîntăreți, instrumentiști, regizori, dirijori și pictori-decoratori. Colectivul Teatrului Mare din Moscova realizează spectacole care dovedesc aprecierea, înțelegerea și respectarea minunatelor opere ale lui Glinka. In Republicile Socialiste Sovietice, în ansamblurile de amatori, creația lui Glinka este cultivată. Publicul auditor de muzică sovietic îl admiră și îl prețuiește pe marele Glinka.

Specialiștii sovietici în domeniul muzicii continuă mereu cercetările în legătură cu viața și cu opera lui Glinka pentru a-i da o cît mai justă interpretare. Lucrările lui Glinka se analizează și se publică de editurile muzicale sovietice spre a fi la îndemîna profesioniștilor și amatorilor.

Multe și prețioase sînt învățămintele pe care le putem trage din creația lui Glinka. Comemorarea celor 150 de ani de la nașterea marelui clasic rus constituie un nou prilej de a adînci aceste învățăminte, studiind uriașa moștenire pe care ne-a lăsat-o.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6

I. P. 2. — c. 9195

Preţul lei 1.—

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6

I. P. 2. — c 9193

Intreprinderea Poligrafică Nr. 2 — Bucureşti, Str. Brezoianu Nr. 23—25

Preţul lei 2,50

MUZICA

6

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

1954

SUMARUL :

		Pag.
MATERIALE ALE INSTITUTULUI MARX-ENGELS-LENIN-STALIN		
Documente inedite ale lui V. I. Lenin	* * *	1
Acordarea Premiului de Stat al Republicii Populare Romîne pe anul 1952	* * *	3
Cinci ani de activitate a Institutului de Folclor — O sărbătoare a folcloriştilor romîni —	*S. Drăgoi*	5
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Cuvîntul tov. Ion Dumitrescu, Secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. la dezbaterile asupra cîntecului de masă .		10
Probleme ale operetei romîneşti şi ale teatrului nostru de operetă	*S. Eliad*	19
NOI CREAŢII ROMINEŞTI		
Simfonietta a IV-a de Mihail Andricu	*E. Radovici*	22
DIN VIAŢA UNIUNII		
Reorganizarea secţiilor Uniunii Compozitorilor .	* * *	29
MANUSCRISE ŞI DOCUMENTE		
O scrisoare inedită a lui Eduard Wachmann . . .	* * *	30
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ		
Opera istorică sovietică	*V. Kuharski*	31
Două însemnate evenimente culturale în U.R.S.S. . . .	* * *	34
La 150 de ani de la naşterea lui M. I. Glinka		35
— Manifestări jubiliare —	*I. V. Pandelescu*	35
VIAŢA MUZICALĂ		
Prin sălile de concert	* * *	37
Reflexii pe marginea recitalului pianistei Silvia Şerbescu . .	*Dragoş Tănăsescu*	38
Concert de lied-uri şi arii de operă dat de profesori şi studenţi ai conservatorului „Ciprian Porumbescu“	*I. V. P.*	39
Producţia clasei de cor şi dirijat coral a conservatorului „Ciprian Porumbescu“	*V. Tomescu*	40
Cronica concertelor lecţii	* * *	41
RECENZIE		
Nr. 4/1954 al revistei „Sovetskaia Muzîca“ .	* * *	42
Calendar muzical		43
O însemnată manifestare internaţională de muzică — Cel de al V-lea concurs internaţional „Frydryc Chopin“ –		44
NOTE ŞI INFORMAŢII		47

SUPLIMENTE:

DIN LUCRĂRILE INSTITUTULUI DE FOLCLOR

Emilia Comişel — Recitativul epic al baladei

Vasile Nicolescu — Contribuţii la cunoaşterea instrumentelor populare-Naiul

16 pagini, lei 1.—

CÎNTECE ŞI CORURI PENTRU COPII

40 pagini, lei 5.—

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Nr. 6 — Anul IV — iunie 1954

APARE LUNAR

Materiale ale Institutului Marx-Engels-Lenin-Stalin

Documente inedite ale lui V. I. Lenin

In revista „Komunist" nr. 6/1954 au fost publicate cîteva documente inedite ale lui V. I. Lenin — articolele „Cu ce se prezintă cadeţii în alegeri ?", „Unitatea muncitorilor şi alegerile", „Clasa muncitoare şi reprezentanţa ei „parlamentară" (articolele III şi V), „Problema partinităţii studenţimii democrate", „Eugène Pottier" (cu prilejul celei de a 25-a comemorări a morţii sale)", „Dezvoltarea corurilor muncitoreşti în Germania", „După alegerile din America", „Un zel prostesc" şi „In America".

In prefaţa la aceste documente, Institutul Marx-Engels-Lenin-Stalin de pe lîngă C.C. al P.C.U.S. scrie :

„In februarie 1954 C.C. al Partidului Muncitoresc Unit Polonez a remis Comitetului Central al P. C. U. S. o serie de materiale din arhiva „V. I. Lenin" din Krakovia-Poronino, descoperite la Krakovia. Dintre aceste materiale fac parte o serie de manuscrise inedite ale lui V. I. Lenin, documente care caracterizează activitatea organizaţiilor de partid bolşevice în perioada 1912—1914".

Publicăm două din aceste articole : „Eugène Pottier (cu prilejul celei de a 25-a comemorări a morţii sale)" şi „Dezvoltarea corurilor muncitoreşti în Germania". Despre aceste articole, se arată în prefaţa Institutului Marx-Engels-Lenin-Stalin de pe lîngă C.C. al P.C.U.S. :

„Articolele „Dezvoltarea corurilor muncitoreşti în Germania" şi „Eugène Pottier (cu prilejul celei de a 25-a comemorări a morţii sale)" sînt consacrate însemnătăţii cîntecului muncitoresc revoluţionar pentru propaganda socialismului. Articolul „Eugène Pottier" a fost publicat în ianuarie 1913 de ziarul „Pravda", dar nu a fost inclus în Operele lui V. I. Lenin. Astăzi, pe baza materialelor primite din Polonia s-a putut stabili că este scris de V. I. Lenin."

Eugène Pottier

(Cu prilejul celei de a 25-a comemorări a morţii sale).

In noiembrie anul trecut, anul 1912, s-au împlinit 25 de ani de la moartea poetului muncitor francez Eugène Pottier, autorul celebrului imn proletar „Internaţionala" („Sculaţi voi oropsiţi ai vieţii", etc.).

Acest imn a fost tradus în toate limbile europene şi nu numai europene. In orice ţară ar nimeri un muncitor conştient, oriunde l-ar arunca soarta, oricît de străin s-ar simţi el, fără înţelegerea limbii, fără cunoscuţi, departe de patrie — el îşi poate găsi tovarăşi şi prieteni, după melodia cunoscută a „Internaţionalei".

Muncitorii din toate ţările au îmbrăţişat cîntecul luptătorului lor de frunte, cîntecul proletarului poet şi au făcut din acest cîntec imnul proletariatului din întreaga lume.

Muncitorii din toate ţările cinstesc acum memoria lui Eugène Pottier. Soţia şi fiica lui mai sînt în viaţă şi trăiesc în mizerie, aşa cum a trăit tot timpul vieţii sale autorul „Internaţionalei". El s-a născut la Paris, în ziua de 4 octombrie 1816. Avea 14 ani cînd a compus primul său cîntec, şi acest cîntec era intitulat „Trăiască libertatea !" In 1848, în grandioasa bătălie dintre muncitori şi burghezi, el a participat ca luptător pe baricadă.

Pottier s-a născut într-o familie săracă şi a rămas toată viaţa sa un om sărac, un proletar, cîştigîndu-şi pîinea cu ambalatul lăzilor, apoi cu executarea de desene pe ţesături.

Incepînd din 1840 el a luat atitudine în toate evenimentele importante din viaţa Franţei prin cîntecul său combativ, trezind conştiinţa celor înapoiaţi, chemîndu-i pe muncitori la unitate, biciuind burghezia şi guvernele burgheze ale Franţei.

In timpul marii Comune din Paris (1871) Pottier a fost ales membru al ei. Din 3600 voturi, el a obţinut 3352. A participat la toate acţiunile Comunei — primul guvern proletar.

Căderea Comunei a silit pe Pottier să se re-

fugieze în Anglia, apoi în America. Celebrul cîntec „Internaţionala“ a fost compus de el *în iunie 1871*, adică — se poate spune — a doua zi după sîngeroasa înfrîngere din mai...

Comuna a fost înfrîntă... dar „Internaţionala“ lui Pottier a răspîndit ideile Comunei în lumea întreagă, şi ea este astăzi mai vie ca oricînd.

In 1876, aflîndu-se în exil, Pottier a scris poemul „Muncitorii americani către muncitorii francezi“. In acest poem el a zugrăvit viaţa muncitorilor sub jugul capitalismului, mizeria lor, munca lor de ocnă, exploatarea lor, nestrămutata lor încredere în victoria de mîine a cauzei lor.

Numai după nouă ani de la Comună, Pottier s-a întors în Franţa şi a intrat îndată în „Partidul Muncitoresc“. In 1884 a apărut primul său volum de versuri. In 1887 a apărut al doilea volum intitulat *„Cîntece revoluţionare“*.

O serie de alte cîntece ale poetului-muncitor au fost publicate după moartea lui.

La 8 noiembrie 1887, muncitorii din Paris au condus la cimitirul Père Lachaise, unde sînt înmormîntaţi comunarzii împuşcaţi, rămăşiţele pămînteşti ale lui Eugène Pottier. Poliţia i-a atacat, smulgînd steagul roşu. O mulţime imensă a participat la aceste funeralii laice. Din toate părţile răsunau strigăte: „Slavă lui Pottier“!

Pottier a murit în mizerie. Dar el a lăsat după sine un monument cu adevărat nepieritor. El a fost unul dintre cei mai mari *propagandişti prin cîntec*. Pe vremea cînd şi-a compus primul său cîntec, socialiştii se numărau cel mult cu zecile. Imnul istoric al lui Eugène Pottier este cunoscut astăzi de către zeci de milioane de proletari...!

N. L.

(„Pravda“ Nr. 2 (206) din 3 ianuarie 1913)

Dezvoltarea corurilor muncitoreşti în Germania

Asociaţiile corale muncitoreşti din Germania au sărbătorit recent un jubileu original: numărul muncitorilor cîntăreţi a ajuns la 100.000, în timp ce numărul total al membrilor asociaţiilor corale muncitoreşti este de 165.000 de oameni. Numărul muncitoarelor care fac parte din aceste asociaţii este de 11.000.

Corurile muncitoreşti au un organ de presă propriu: „Ziarul cîntăreţilor muncitori“, care a început să apară regulat numai de la 1907 încoace.

Primii paşi ai asociaţiilor corale muncitoreşti datează din deceniul al şaptelea al secolului trecut. „Asociaţia culturală a meseriaşilor“ din Leipzig a organizat o secţie corală, printre membrii căreia se număra şi August Bebel.

Ferdinand Lassalle atribuia o mare importanţă organizării corurilor muncitoreşti. La insistenţele sale, membrii „Uniunii generale a muncitorilor germani“ au înfiinţat în 1863 la Frankfurt-pe-Main o asociaţie muncitorească, sub denumirea „Asociaţia corală“. Membrii acesteia se adunau într-o cameră dosnică, întunecoasă şi plină de fum, a unui mic birt din Frankfurt, la lumina lumînărilor de seu.

Asociaţia avea 12 membri. Atunci cînd, în cursul uneia din călătoriile sale în scopuri de agitaţie, Lassalle a trebuit să rămînă o noapte la Frankfurt, aceşti 12 cîntăreţi muncitori i-au cîntat în cor un cîntec al cunoscutului poet Herweg, pe care Lassalle îl rugase de multe ori să scrie textul unui cîntec muncitoresc pentru ei.

După abrogarea legii excepţionale [1]), în 1892 corurile muncitoreşti din Germania formau 180 de asociaţii corale cu 4300 de membri.

In 1901 numărul membrilor a ajuns la 39.717, în 1907 la 93.000, iar în 1912 la 165.000.

In Berlin asociaţiile corale muncitoreşti au 5352 de membri, la Hamburg —1628, la Leipzig — 4051, la Dresda — 4700, ş.a.m.d.

Recent am relatat cum au comemorat muncitorii din Franţa şi din alte ţări romanice împlinirea a 25 de ani de la moartea lui Eugène Pottier (1816—1887), autorul celebrei „Internaţionale“ [2]). In Germania propaganda socialismului prin cîntecul muncitoresc este de dată mult mai recentă şi guvernul „junkerilor“ (moşieresc, ultrareacţionar) al Germaniei pune în calea acestei propagande mult mai multe piedici poliţieneşti mîrşave.

Dar nici un fel de persecuţii poliţieneşti nu pot împiedica să răsune în toate oraşele mari din lume, în toate orăşelele muncitoreşti şi — din ce în ce mai des — în cocioabele muncitorilor agricoli, cîntecul proletar înfrăţit despre apropiata eliberare a omenirii de sub jugul robiei salariate.

T.

Scris în ianuarie 1913.

---

1) Legea excepţională împotriva socialiştilor a fost introdusă în Germania în anul 1878. Prin această lege au fost interzise toate organizaţiile social democrate şi organizaţiile muncitoreşti de masă, suprimată presa muncitorească, interzisă literatura socialistă. Sub presiunea mişcării muncitoreşti de masă această lege a fost abrogată în 1890.

2) Este vorba de articolul „Eugène Pottier“(cu prilejul celei de a 25-a comemorări a morţii sale), publicat în ziarul „Pravda“ nr. 2 (206) din 3 ianuarie 1913.

Acordarea Premiului de Stat al Republicii Populare Romîne pe anul 1952

Consiliul de Miniştri al Republicii Populare Romîne a hotărît acordarea Premiului de Stat al Republicii Populare Romîne pentru lucrări deosebit de valoroase, realizate în anul 1952, după cum urmează:

IN DOMENIUL PROZEI, POEZIEI ŞI DRAMATURGIEI

a) Proză

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. **Mihail Sadoveanu** — pentru romanul „Nicoară Potcoavă".
2. **Zaharia Stancu** — pentru romanul „Desculţ", ediţia 1952.

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

Marin Preda — pentru povestirea „Desfăşurarea".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

Dumitru Mircea — pentru romanul „Pîine albă".

b) Poezie

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

Eugen Jebeleanu — pentru poemul „Bălcescu".

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

Letay Lajos — pentru volumul de poezii „O lume nouă se construieşte".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. **Mihu Dragomir** — pentru volumul de poezii „Stelele păcii".
2. **Nicolae Tăutu** — pentru volumul de poezii „Stînca de pe Tatra".

c) Dramaturgie

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

1. **Lucia Demetrius** — pentru piesa de teatru „Oameni de azi".
2. **Cezar Petrescu** şi **Mihail Novicov** — pentru scenariul „Nepoţii gornistului".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. **C. Constantin** şi **A. Rogoz** — pentru piesa de teatru „Martin Rogers descoperă America".
2. **Ladislau Kiss** şi **Dezideriu Kovács** — pentru piesa de teatru „Furtună în munţi".

IN DOMENIUL MUZICII

a) Compoziţie

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. **Sabin Drăgoi** — pentru muzica la filmul „Mitrea Cocor" şi „Sonata pentru vioară şi pian".
2. **Paul Constantinescu** — pentru „Concertul pentru pian şi orchestră" şi „Toccata pentru pian".

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

1. **Nicolae Buicliu** — pentru „Quartetul de coarde în sol minor".
2. **Ludovic Feldman** — pentru „Balada pentru vioară şi orchestră" şi „Scene de balet".
3. **Dumitru Dinicu**, profesor — pentru „Metodă de violoncel".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. **Achim Stoia** — pentru „Suita a II-a pentru orchestră".
2. **Mauriciu Vescan** — pentru cîntecele: „Hei rup" pe versuri de autor; „Oaste vitează popor coreean" pe versuri de D. Corbea şi „In Bucureştiul iubit" pe versuri de N. Nasta, Şt. Iureş şi I. Hobana.
3. **Gherase Dendrino** — pentru cîntecele: „Cale lungă drum de fier" pe versuri de Puiu Maximilian şi „Tinereţe, dragă-mi eşti" pe versuri de George Mihalache.

b) Interpretare muzicală

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. Colectivului format din: **Egizio Massini**, dirijor; **Ioana Nicola**, solistă; **Nicolae Secăreanu**, solist; **Zenaida Palli**, solistă; **Mihail Ştirbei**, solist; **Mircea Buciu**, solist; **Dora Massini**, solistă; **Ana Tălmăceanu**, solistă; **Cornelia Gavrilescu**, solistă; **Gheorghe Culibin**, maestru de cor şi **Anton Romanovschi**, maestru de balet, de la Opera de Stat din Bucureşti — pentru interpretarea operei „Rusalka".
2. **Constantin Silvestri**, dirijor — pentru interpretarea Simfoniei a IV-a, a Simfoniei a VI-a de Ceaikovski, a „Serenadei pentru coarde" de Ceaikovski şi pentru popularizarea lucrărilor din ţările de democraţie populară.

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

Colectivului format din: **Panait Cotescu**, regizor; **Ilie Balea**, regizor; **Eugen Lazăr**, dirijor; **Alexandru Taban**, dirijor; **Octav Enigărescu**, solist; **Lia Hubic**, solistă; **Alexandru Racolţea**, solist; **David Ohanezian**, solist; **Ion Piso**, solist; **Stela Simonetti**, solistă; **Lucia Stănescu**, solistă, de la Opera de Stat din Cluj — pentru interpretarea operelor: „Tînăra gardă", „Halka" şi opereta „Ana Lugojana".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

Eremia Dumitru, colonel — pentru contribuţia dată în conducerea şi îndrumarea fanfarelor şi pentru diferite creaţii personale în domeniul muzicii.

IN DOMENIUL CINEMATOGRAFIEI

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

Colectivului format din: **Marietta Sadova**, regizor; **Victor Iliu**, regizor; **Wilfred Ott**, operator şef; **Septimiu Sever**, actor; **N. Tomazoglu**, actor şi **Dumitru Savu**, actor — pentru realizarea filmului artistic de lung metraj „Mitrea Cocor".

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

Colectivului format din: **Herman Rabinovici**, regizor; **Andrei Feher**, operator şef coregizor; **Anton Belici**, monteur şef şi **Teodor Mitache**, regizor muzical — pentru realizarea filmului documentar în culori „Sărbătoarea eliberării" (23 August 1952).

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

Ion Popescu Gopo, regizor de desen animat — pentru realizarea primelor filme de desen animat în R.P.R.

IN DOMENIUL PICTURII ŞI ARTEI GRAFICE

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. **Camil Ressu** — pentru tabloul „Iscălim pentru pace" şi pentru întreaga sa activitate.
2. **Gavril Miklossy** — pentru tabloul „Griviţa 1933".
3. **Jean Steriadi** — pentru întreaga sa activitate.

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

1. **Ştefan Szönyi** — pentru tabloul „I. V. Stalin".
2. **Lidia Agricola** — pentru tablourile „Maria Zidaru" şi „O şedinţă ilegală".
3. **Mimi Maxy Şaraga** — pentru tabloul „Ea nu-şi va trăda fiul" şi pentru peisajul „Pe valea Ialomicioarei".
4. **Octavian Angheluţă** — pentru tabloul „Învăţînd de la maeştrii sportului sovietic".
5. **Jules Perahim** — pentru ilustraţiile la volumele III şi IV ale romanului „Klim Samghin" de Maxim Gorki şi la romanul „Prima lovitură" de André Stil.
6. **Cik Damadian** — pentru caricaturile : „Mesaj de pace", „Războiul bacteriologic", „A vorbit", „Cursa înarmărilor" şi altele.

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. **Aurel Haiduc** — pentru tabloul „Moment din constituirea Diviziei Tudor Vladimirescu".
2. **Ion Doru** — pentru caricaturile : „Rebut", „Goana după recompensă" şi altele.

IN DOMENIUL SCULPTURII

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

Iosif Fekete — pentru sculptura „Sudorul".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. **Marius Butunoiu** — pentru sculptura „Dimitrie Cantemir" şi macheta monumentului Generalissimului Suvorov.
2. **Andrei Szobotka** — pentru sculptura „Stalin es la paz".
3. **Octav Iliescu** — pentru sculptura „Tractoristul Stoica Constantin".
4. **Zoe Băicoianu** — pentru compoziţia „Gărzile patriotice".

IN DOMENIUL ARHITECTURII

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

1. **Petre Antonescu,** profesor arhitect — pentru lucrările realizate în anul 1952 la clădirea Ministerului Construcţiilor şi al Industriei Materialelor de Construcţii.
2. **Duiliu Marcu,** profesor arhitect — pentru realizarea interioarelor palatului Consiliului de Miniştri.

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

Richard Bordenache, profesor arhitect — pentru proiectarea centrului de odihnă Snagov.

ÎN DOMENIUL ARTEI TEATRALE

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. **Sică Alexandrescu,** regizor, de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti — pentru valorificarea operei dramatice a lui I. L. Caragiale.
2. **Siegfried Wolfinger,** regizor, de la Teatrul Municipal din Bucureşti — pentru realizarea spectacolelor : „Liubov Iarovaia" de Trenev, „Pădurea" de Ostrovski şi pentru decorurile la piese de Caragiale, Gogol şi altele.
3. Colectivului format din : **Costache Antoniu,** actor ; **Marcel Anghelescu,** actor ; **Niki Atanasiu,** actor ; **Radu Beligan,** actor ; **Ion Finteşteanu,** actor ; **Alexandru Giugaru,** actor ; **Elvira Godeanu,** actriţă ; **Ion Talianu,** actor şi **Vasiliu Birlic,** actor, de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti — pentru spectacolul „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale.

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

Colectivului format din : **Nicolae Tompa,** regizor ; **Ferencz Delly,** actor ; **Ernö Szabo,** regizor şi **Gheorghe Kovács,** actor, de la Teatrul Secuiesc de Stat din Tîrgu Mureş — pentru aportul dat în realizarea spectacolelor „Revizorul" de N. Gogol, „Furtună în munţi" de L. Kiss şi D. Kovács şi „Două lagăre" de A. Iacobsohn.

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

Colectivului format din : **Moni Ghelerter,** regizor, **Ştefan Ciubotăraşu,** actor ; **Sonia Cluceru,** actriţă ; **Fory Eterle,** actor ; **Gina Petrini,** actriţă şi **Sandina Stan,** actriţă, de la Teatrul Municipal din Bucureşti — pentru spectacolul „Oameni de azi" de Lucia Demetrius.

Cinci ani de activitate a Institutului de Folclor

— O sărbătoare a folcloriştilor romîni —

de SABIN DRĂGOI

In ziua de 28 mai a. c. a avut loc la Teatrul C. C. S. în cadrul unei şedinţe festive, sărbătorirea a cinci ani de la înfiinţarea Institutului de Folclor din R. P. R.

Şedinţa festivă a fost deschisă de compozitorul Tiberiu Brediceanu, maestru emerit al artei din R. P. R., unul dintre primii culegători ai cîntecelor noastre populare.

A luat apoi cuvîntul compozitorul Sabin V. Drăgoi, maestru emerit al artei din R. P. R. şi director al Institutului de Folclor care a prezentat într-o amplă expunere rezultatele muncii ştiinţifice a Institutului, în cei cinci ani de activitate, în domeniul culegerii şi studierii folclorului muzical, coregrafic şi literar al patriei noastre.

Tov. S. Herescu, director adjunct al Casei Centrale a Creaţiei Populare, salutînd Institutul în numele Casei Centrale a Creaţiei Populare, a subliniat ajutorul deosebit pe care acesta l-a dat îndrumării şi dezvoltării mişcării artistice de amatori. A luat apoi cuvîntul tov. Paul Cornea, director general adjunct în Ministerul Culturii. Felicitînd Institutul din partea Ministerului Culturii, tov. Paul Cornea a arătat contribuţia însufleţită pe care folcloriştii au adus-o la valorificarea tezaurului artistic al poporului nostru, făcînd ca Institutul de Folclor să devină o instituţie de frunte în mişcarea noastră culturală. Ducînd o însemnată muncă de selecţionare şi studiere a marilor bogăţii ale folclorului nostru, Institutul trebuie să-şi îndrepte de acum înainte atenţia tot mai mult spre valorificarea bogăţiilor acumulate, pentru a contribui la educarea artistică a maselor de oameni ai muncii. Institutul trebuie să-şi îndrepte atenţia asupra noii creaţii populare a cărei însemnătate ştiinţifică şi practică este deosebită. Folcloriştii trebuie să răspîndească în popor rezultatele cercetărilor întreprinse pentru a contribui prin aceasta la formarea concepţiei noi de viaţă, la făurirea culturii noastre socialiste.

A urmat apoi un program artistic la care şi-au dat concursul Ansamblul C. F. R.-Giuleşti, orchestra Barbu Lăutaru şi cîntăreaţa populară Maria Tănase.

Publicăm mai jos expunerea compozitorului Sabin V. Drăgoi, maestru emerit al artei din R. P. R. despre activitatea Institutului de Folclor.

S-au împlinit 5 ani, de cînd Prezidiul Marii Adunări Naţionale a înfiinţat prin Decretul nr. 136, Institutul de Folclor fixîndu-i ca scop culegerea şi studierea folclorului patriei noastre, formarea cadrelor de folclorişti şi stimularea interesului pentru folclor.

De cinci ani, Institutul de Folclor se străduieşte prin muncă de zi de zi, să îndeplinească sarcina de cinste ce i-a fost încredinţată de guvernul Republicii noastre Populare, să răspundă încrederii pe care, prin Partidul nostru drag, i-a acordat-o poporul muncitor, încredinţîndu-i cercetarea şi valorificarea creaţiei sale de cîntece, jocuri şi literatură populară.

In aceşti cinci ani, Institutul a căutat mai întîi să adune în colecţiile sale documentare toate cîntecele populare înregistrate în ţara noastră înainte de înfiinţarea lui. El a completat aceste colecţii prin achiziţionarea culegerilor de cîntece ale unora dintre marii noştri folclorişti muzicali din trecut: D. G. Kiriac, G. Cucu, G. Fira, G. Călinescu şi Tiberiu Brediceanu. De curînd Institutul a primit spre publicare din colecţia Preşedintelui Prezidiului Marii Adunări Naţionale Dr. Petru Groza, frumoasa culegere de cîntece populare bănăţene a lui N. Lighezan.

Colecţiile Institutului s-au îmbogăţit însă substanţial în aceşti cinci ani prin numeroasele culegeri noi de cîntece, jocuri şi literatură populară făcute de membrii Institutului în regiunile mai puţin cercetate în trecut, în centrele muncitoreşti şi la minorităţile naţionale, dar îndeosebi în urma cercetărilor făcute pe teren asupra folclorului contemporan al patriei noastre.

Putem spune cu mîndrie că avem azi una din cele mai bogate şi sistematic organizate colecţii folclorice. Cele aproape 60.000 piese folclorice care formează această colecţie prezintă importanţă nu atît prin numărul lor cît şi prin valoarea lor ştiinţifică.

Dar ceea ce s-a adunat şi s-a sistematizat cu sîrguinţă pînă acum şi se completează şi verifică mereu prin noi cercetări de teren, nu poate rămîne material de arhivă ci se cere studiat şi redat poporului muncitor de la care a fost adunat.

Institutul a început deci să studieze materialele adunate şi să pregătească pentru publicare colecţiile sale. Sperăm că la sfîrşitul acestui an, să putem da la tipar cele dintîi volume ale marelui codice al folclorului din R.P.R.

Inafară de întocmirea marelui codice al folclorului contemporan, Institutul pregăteşte pentru publicare cele mai de seamă colecţii de folclor din trecut, colecţii de o deosebită importanţă pentru cercetarea istorică a folclorului nostru. In anul acesta cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Anton Pann, Institutul va publica culegerea de cîntece a primului nostru folclorist muzical. In anul viitor se vor da la tipar culegerile de cîntece ale lui G. Ucenescu, D. G. Kiriac, N. Lighezan şi T. Brediceanu.

★

Culegerea materialelor folclorice şi pregătirea lor pentru publicare se face în Institutul nostru, cum este şi natural, concomitent cu studiul problemelor de bază ale folcloristicii noastre.

Muncind fără întrerupere pentru a-şi însuşi principiile materialismului dialectic şi istoric, folosind din plin bogata experienţă a folcloristicii sovietice, valorificînd moştenirea înaintată a cercetărilor folclorice din trecut şi confruntînd mereu rezultatele teoretice cu practica vieţii artistice a poporului, cercetătorii institutului au izbutit să lămurească unele din problemele fundamentale ale folcloristicii noastre.

Cinstim cum se cuvine valorile înaintate ale tradiţiei noastre folclorice şi le studiem cu toată grija, acordînd totodată o atenţie deosebită cercetărilor folclorului nostru contemporan.

Teoria după care folclor autentic nu se găseşte decît la sate şi mai cu seamă în satele cele mai înapoiate a fost părăsită definitiv de noi căci ea derivă dintr-o concepţie îngustă şi învechită asupra creaţiei populare. Institutul cercetează folclorul satelor şi al oraşelor, al marilor şantiere, fabricilor, uzinelor, etc.

Institutul caută să cuprindă în sfera activităţii sale întreg folclorul ţării noastre adică atît folclorul romînesc cît şi cel al minorităţilor naţionale. Pentru cercetarea folclorului maghiar din R.P.R., Institutul a înfiinţat o secţie aparte cu sediul la Cluj.

★

Cîntecele, jocurile şi literatura populară, tot ce cuprindem noi astăzi sub denumirea de folclor, sînt creaţii artistice ale poporului muncitor. Am înţeles mai bine această definire pe care Maxim Gorki întemeietorul folcloristicii sovietice o dă creaţiei populare, după ce am pătruns învăţătura ce izvorăşte din lucrările Congresului al XIX-lea al P.C.U.S. Ne-am dat seama de sensul adînc al marilor învăţături ale clasicilor marxism-leninismului care ne arată că toate bunurile vieţii sînt create de oamenii muncii, că marele făuritor al istoriei este poporul muncitor.

Cîntecele, jocurile şi literatura create de poporul muncitor exprimă în realizări artistice de înaltă valoare, ideile, sentimentele şi năzuinţele lui.

Cele din trecut sînt, cum spune maestrul Mihail Sadoveanu, „răsunete ale puţinelor bucurii şi a nesfîrşitelor dureri ale trecutului".

Cele de azi oglindesc multilateral bucuria vieţii libere, străduinţele oamenilor muncii de a-şi făuri o viaţă mai bună, de a construi socialismul şi a întări pacea.

Creaţia populară este colectivă. Creatorul popular se identifică cu colectivitatea din care face parte, este exponentul ei artistic. Cîntecul nu devine cu adevărat popular decît după ce a fost acceptat de colectivitate ; el nu este acceptat de colectivitate dacă nu exprimă ideile şi năzuinţele ei, dacă nu este creat în limbajul colectivităţii. Membrii colectivităţii consideră cîntecele ca fiind ale lor proprii şi le supun organic procesului de neîncetată şlefuire.

Creaţiile populare se caracterizează printr-o profundă legătură cu tradiţia din care se dezvoltă firesc prin continua prelucrare colectivă. In folclor creaţiile vechi tradiţionale trăiesc alături de creaţiile noi de care sînt strîns legate prin structura lor şi prin prilejurile de manifestare.

Trecerea de la vechi la nou se face într-un proces de durată, de continuă şlefuire, iar calitatea nouă apare în urma numeroaselor acumulări cantitative.

Folclorul trăieşte şi se manifestă oral. Oralitatea este unul din caracterele de bază ale creaţiei populare. Ea nu înseamnă numai transmiterea prin viu grai, şi poate chiar să nu însemne aceasta. Oralitatea constituie modul propriu de realizare al fiecărei creaţii populare, mod care o leagă într-un chip aparte de interpret şi de auditor şi care îngăduie ca de fiecare dată, opera folclorică să poată exprima în chipul cel mai veridic ideile şi sentimentele poporului în condiţiile istorice date.

Creaţiile populare formează viaţa artistică a poporului muncitor, oglindesc activ mentalitatea şi sînt legate de viaţa socială a maselor.

Fenomene vii, creaţiile populare sînt într-un continuu proces de dezvoltare care corespunde dezvoltării întregii vieţi politice, economice şi culturale a poporului.

In acest proces ele nu sînt ferite de întrepătrunderi de influenţe dinafară. In folclor întîlnim adesea creaţii care oglindesc mentalităţi depăşite, ba uneori s-au strecurat şi creaţii izvorîte din poziţii duşmănoase poporului muncitor sau din medii sociale declasate. Rolul cercetărilor de folclor este ca urmînd firul conducător al identificării tipicului, să descopere şi să valorifice operele folclorice progresiste, să caracterizeze pe cele înapoiate şi să elimine pe cele duşmănoase.

Cu toate variatele forme regionale, folclorul romînesc este în esenţa lui unitar pe întreg cuprinsul patriei noastre. Genurile, ca mod istoric de structurare a creaţiei artistice, au în folclorul romînesc, rolul şi semnificaţia lor bine definită.

Privind creaţia populară în evoluţia ei, ne-au preocupat în mod deosebit transformările pe care folclorul le-a suferit în vremurile mai apropiate de noi şi mai cu seamă astăzi, sub ochii noştri.

Către sfîrşitul veacului trecut şi mai ales în condiţiile istorice din prima jumătate a secolului nostru, poporul în frunte cu clasa muncitoare îşi intensifică lupta de eliberare de sub exploatare. In toiul luptei, evoluează însăşi concepţia despre viaţă a poporului nostru muncitor. Ea se reflectă în creaţiile lui artistice şi în evoluţia acestor creaţii.

Pe de o parte se observă o tendinţă tot mai accentuată de părăsire a unor vechi genuri folclorice : doina şi balada şi înclinarea preferinţelor către ceea ce numim cîntec propriu zis, şi care este cîntecul organizat în strofe melodice.

Pe de altă parte am constatat, în unele regiuni ale ţării mai mult, în altele mai puţin, o transformare însemnată în însăşi conţinutul şi forma artistică a cîntecului. Se conturează un stil nou, stilul cîntecului pe care folcloriştii l-au numit modern.

In zilele noastre, în perioada lichidării orînduirii burgheze şi de construire a socialismului, au apărut mugurii unei creaţii de cîntece noi, care reflectă, în conţinutul lor, lupta conştientă organizată şi hotărîtă dusă de poporul nostru muncitor, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn pentru croirea unei vieţi mai bune.

Ca şi cîntecul modern şi creaţia nouă de astăzi creşte pe solul fondului tradiţional, aducînd în partea poetică imagini, idei şi sentimente legate de construirea socialismului iar în melodică un suflu larg de energie şi optimism, care duce la schimbări structurale ale melodiei. Aceste schimbări merg pe linia intensificării tendinţelor care s-au făcut simţite în cîntecul modern.

Cercetarea acestei creaţii noi constituie o preocupare de seamă a Institutului nostru, noul care se naşte deschizînd perspective largi spre viitor.

Acestea sînt într-o formulare succintă, roadele cercetărilor noastre în problemele generale ale creaţiei populare şi ale folclorului nostru.

In studiul mijloacelor folosite de poporul nostru pentru a realiza măestrie artistică a cîntecelor sale ne străduim acum să determinăm elementele de bază, melodice şi ritmice, ale cîntecului popular. Cunoaşterea lor ne va apropia în chip substanţial, de una din problemele esenţiale ale folcloristicii noastre, determinarea specificului naţional al cîntecului nostru popular romînesc.

Pe aceeaşi linie s-au făcut cercetări şi în problema modurilor cîntecului nostru popular ajungîndu-se nu numai la fixarea diferitelor scări şi moduri cu toate aspectele lor variate ci şi la stabilirea răspîndirii lor pe genuri şi regiuni. S-a cercetat de asemenea rolul şi valoarea expresivă a recitativului în cîntecul nostru popular, îndeosebi în cîntecele noastre bătrîneşti despre haiduci.

Aceste cercetări asupra elementelor muzicale de bază ale cîntecului nostru popular, au dus la stabilirea unei mai juste metode de transcriere a materialului înregistrat şi considerăm că vor fi de ajutor în munca de creaţie a compozitorilor noştri pe drumul

făuririi unei muzici socialiste în conținut și națională în formă.

Tot în domeniul cercetării folclorului muzical s-a acordat o deosebită atenție studiului instrumentelor noastre populare. Un temeinic studiu asupra instrumentelor populare românești se găsește acum sub tipar. Aceste cercetări ne arată ce mare este bogăția noastră de instrumente populare. Tendința de a îmbogăți patrimoniul instrumentelor noastre populare, prin crearea de instrumente noi, perfecționarea instrumentelor vechi și organizarea de ansambluri de instrumente populare, sînt fenomene vrednice de ținut în seamă în viața folclorică de azi a patriei noastre.

Acordînd problemei instrumentelor populare o deosebită atenție îndată după înființarea sa, Institutul de Folclor a creat pe lîngă orchestra Barbu Lăutaru, cursuri de nai, țambal și cobză. Azi aceste cursuri se țin la Școala medie de Muzică din București, iar unul din cei ce le-a urmat, Damian Luca Drăghici, elev al maestrului Fănica Luca, este de două ori laureat al concursurilor de instrumente populare din cadrul Festivalurilor Mondiale ale Tineretului și Studenților de la Berlin și București. Pentru a ajuta buna desfășurare a acestor cursuri, Institutul a pregătit prin cercetătorii săi o metodă de cobză și una de țambal care se află sub tipar și pregătește acum și o metodă pentru nai.

O problemă care a preocupat și mai preocupă încă pe muzicienii noștri este aceea a folclorului lăutăresc folosit adesea în creațiile compozitorilor noștri și difuzat cu preferință la posturile noastre de radio. Pentru a lămuri această problemă Institutul a făcut o cercetare aprofundată a unui important grup de lăutari din apropierea Bucureștilor. Din această cercetare s-a constatat că muzica executată de lăutari este muzica populară.

Repertoriul de bază al lăutarilor de țară este cel al regiunii în care trăiesc. Lăutarii sînt buni păstrători ai tradiției folclorice. Repertoriul lor este în continuă primenire pentru a corespunde mereu cerințelor vieții.

Repertoriul lăutarilor de oraș este supus într-un grad mult mai mare influențelor eterogene și trebuie folosit cu mult mai mare grijă.

Așa numitele „cîntece de mahala" nu sînt cîntece din folclorul țigănesc cum au socotit și mai socotesc unii, ci rămășițe ale unei vechi influențe orientale. Nici stilul de execuție lăutăresc nu este țigănesc ci se datorește virtuozității tehnice a lăutarilor.

Pentru a traduce în practică o serie de rezultate ale cercetărilor sale în legătură cu muzica lăutărească și cu valorificarea cîntecelor populare prin orchestrele populare de tip lăutăresc, Institutul a creat îndată după înființarea sa o orchestră experimentală. Această orchestră, azi orchestra „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat, a ajuns la un înalt nivel artistic, a obținut și obține remarcabile succese în țară și străinătate și este socotită orchestra populară reprezentativă a Republicii noastre.

In problema armonizării cîntecului popular, problemă care a preocupat pe compozitorii noștri și care a rămas încă deschisă pentru contribuții noi, Institutul de Folclor continuă cercetările pentru a ajuta la lămurirea lucrurilor. Deși în cîntecul vocal nu avem o armonie, o polifonie populară propriu zisă pe care să o cercetăm, ale cărei legi să le descoperim spre a o putea duce mai departe, cîntecul nostru popular poartă într-însul în stare latentă armonia. Găsirea justă a acestor armonii este o sarcină a compozitorilor, ei trebuie să creeze armonia populară, dar numai după o aprofundare îndelungată și o cunoaștere temeinică a folclorului muzical. Puținele forme rudimentare de polifonie pe care le-am întîlnit în ison, la cîntecul de cimpoi, la fluierele gemănate, în cîntarea vocală antifonică prin atacarea melodiei de către un grup înainte de a fi sfîrșit celălalt, precum și exemplele clasicilor noștri ca Musicescu, Kiriac, Dima, Vidu, Cucu și alții, preocupați de armonizarea cîntecului popular, pot să ne servească de un prețios și just îndreptar.

Acompaniamentul în tarafurile lăutarilor de țară se bazează în cea mai mare parte, pe folosirea „țiiturilor" care sînt formulele ritmico-armonice. In unele părți, cum ar fi cîmpia dunăreană, accentul cade mai mult pe ritm, în timp ce în alte părți, cum ar fi în Banat, accentul cade pe armonie.

Acest acompaniament trebuie studiat căci poate da sugestii de armonizare în stil populăr.

Contribuția lăutarilor profesioniști de la oraș trebuie folosită cu prudență deoarece ei se mărginesc uneori la anumite genuri care nu sînt cele mai reprezentative pentru cîntecul nostru popular.

Părerea Institutului, în starea actuală a cercetărilor, este că folclorul nostru muzical, însumînd cîntece din toate epocile istorice și fiind într-o permanentă evoluție, prezintă aspecte modale diferite. Acest lucru asigură o largă și liberă întrebuințare a armoniilor cu condiția ca fiecare dintre ele să fie aleasă și întrebuințată exact în cazul și locul unde înveșmîntează mai potrivit, mai artistic și mai românește melodia pentru a nu-i răpi specificul național inițial ci pentru a-l reliefa și a-i da strălucirea cuvenită.

★

In domeniul dansurilor populare unde Institutul a început să lucreze abia din 1952, atenția este îndreptată deocamdată mai ales asupra culegerii materialului, căci în acest domeniu nu au existat decît foarte sporadice culegeri și cercetări anterioare. S-a alcătuit deocamdată o metodă de lucru pe teren și un sistem de notare a pașilor de dans și s-au cules circa 260 de dansuri.

In ce privește cunoașterea istoriei dansului nostru popular sînt prețioase rezultatele primelor cercetări întreprinse pentru urmărirea datelor care consemnează sau descriu aceste dansuri pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Colectivul de dansuri întărit în acest an cu noi cadre, a început studierea metodică a dansurilor călușărești, a dansurilor feciorești din Ardeal și o cercetare monografică asupra jocurilor din comuna Rășinari. Sperăm că rezultatele acestor cercetări vor pune premizele studiului științific al dansurilor populare din țara noastră.

Cercetările de folclor literar au dus la unele rezultate pozitive.

Au fost inițiate în acest sector încercări de reconsiderare a activității unora dintre vechii noștri folcloriști : V. Alecsandri, Athanasie Marienescu, Petre Ispirescu și Lazăr Șăineanu.

S-a realizat fișarea tematică a materialului de texte al cîntecelor din arhiva noastră culese pînă în 1950.

S-au întreprins o serie de lucrări de analiză pe tema oglindirii luptei de clasă în folclor din care au rezultat studii monografice asupra baladelor: Radu Anghel, Ion ăl Mare, Corbea și asupra cîntecului liric Mugur-Mugurel, un studiu asupra cîntecelor de război și un studiu asupra creației de cîntece cu tematică nouă. De asemenea s-a făcut o primă cercetare a dramei populare, în studiul despre piesa populară „Jianu".

Cercetarea aprofundată începută asupra vechilor cîntece despre voinici, ne-a făcut să înțelegem mai bine valoarea artistică și rolul acestor cîntece în lupta hotărîtă a poporului muncitor împotriva exploatării și a cotropitorilor, întărindu-ne convingerea asupra originii cu adevărat populare a acestor producții.

Pe linia valorificării moștenirii clasice a folclorului nostru din tratarea antologică a acestui important capitol al creației noastre populare, a rezultat un prim volum de 30 piese, care se află în curs de publicare.

Incepînd, pentru întîia oară în țara noastră, munca sistematică de cercetare la nivelul unor condiții tehnice moderne, cele peste 700 de basme, culese prin înregistrare pe bandă de magnetofon și transcrierea fidelă a acestora, ne-au îngăduit să facem o serie de observații în domeniul prozei populare, asupra obiceiului povestitului în popor, asupra rosturilor de

azi ale povestirilor în viața poporului muncitor.

In această privință am putut observa că basmele au avut un rol activ în lupta poporului împotriva jugului exploatării, că prilejurile de povestit se schimbă odată cu schimbările vieții, că însăși conținutul și forma povestirilor populare se schimbă odată cu evoluția mentalității oamenilor, ceea ce face ca basmele fantastice chiar în procesul viu al circulației folclorice, să fie uneori actualizate, localizate, să poată trăi în contemporaneitate.

In același timp, culegerea poveștilor prin înregistrarea pe bandă de magnetofon, a dezvăluit o deosebire substanțială în ceea ce privește măestria artistică între aceste povești și cele din culegerile anterioare transpuse în stilul culegătorilor. Culegerile noastre au arătat că povestitorii talentați redau basmele într-o aleasă formă artistică, cu dialoguri vii cu gesturi care îmbogățesc paleta dramatică a acțiunii din basm.

Paralel cu culegerile de pe teren, secția literară a pornit la alcătuirea indicelui de povești, care va cuprinde repertoriul bibliografic al poveștilor noastre publicate în trecut sau culese în cadrul Institutului.

Spre deosebire de cele făcute după metoda formalistă a școlii finlandeze, indicele întocmit pune la îndemîna cercetătorilor și scriitorilor de basme întreaga bogăție și varietate a prozei epice populare în însăși forma închegată a subiectului, fără a-l fărîmița. Lucrarea este în curs de efectuare, pînă acum găsindu-se fișate circa 3000 subiecte de basme, legende și snoave din repertoriul nostru popular.

Două volume de basme se află pregătite pentru tipar.

Materialul autentic cules ca și observațiile făcute asupra stilului compoziției și dicțiunii povestitorilor populari, aduc un ajutor prețios în munca de creație a scriitorilor și autorilor noștri dramatici.

Dintre minoritățile naționale am acordat o atenție deosebită folclorului maghiar, unde munca principală a fost culegerea materialului. S-au cules în cei cinci ani, peste 9000 cîntece și povestiri populare maghiare. Sistematizarea și cercetarea materialului cules a permis să se stabilească în cadrul folclorului maghiar din patria noastră trei zone : folclorul maghiar din Cîmpia Ardealului, valea Someșului, Oradea și Baia Mare ; folclorul săcuilor și folclorul ciangăilor. Cercetarea monografică a folclorului maghiar din comuna Inuc, regiunea Cluj, a dus la constatarea bogăției deosebite a repertoriului maghiar de cîntece al unui sat. Inucul cunoaște peste 600 cîntece și 1900 variante. Importantă este și constatarea că Ciangăii din Moldova păstrează pînă azi unele din cele mai vechi elemente ale folclorului maghiar și nu mai puțin importante vor fi rezultatele cercetărilor începute anul trecut, asupra întrepătrunderilor dintre folclorul romînesc și cel maghiar.

Alături de folclorul maghiar Institutul a cercetat și folclorul tătar, evreu, sîrb, bulgar, huțul, turc și tătar din R.P.R. Ne-am ocupat în special de culegerea și studiul cîntecelor polifonice ale lipovenilor din raionul Tulcea.

Veniți în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea din diferite regiuni din Rusia de unde au fugit din cauza prigoanelor religioase ale regimului țarist, ei au adus obiceiurile și cîntecele lor. Folclorul lor este o ramură a bogatului folclor al marelui popor rus. In el întîlnim cîntece foarte vechi, bine păstrate, ca cele din ritualul de nuntă. Alături de acest strat vechi, păstrează și o lirică bogată cu o tematică foarte variată, precum și numeroase cîntece ostășești de proveniență mai nouă.

Marele Război pentru Apărarea Patriei a avut un puternic ecou în sufletul lipovenilor. Eliberați de jugul regimurilor burghezo-moșierești ei au preluat cu multă dragoste o mare parte din repertoriul de cîntece populare rusești mai noi și unele cîntece de masă ale compozitorilor sovietici pe care și le-au însușit și le-au prelucrat creator. Culegerea și cercetarea cîntecului lipovenesc întreprinsă de Institutul de Folclor a dus la adunarea a circa 400 melodii care prezintă un prim fond de cercetare pentru folcloriștii romîni și sovietici și oferă un bogat izvor de inspirație pentru compozitori. Pe lîngă bogăția, varietatea și originalitatea melodiei și tematicei, cîntecul lipovenesc prezintă o deosebită valoare din punct de vedere polifonic.

Printre sarcinile ce s-au trasat Institutului de Folclor odată cu înființarea sa a fost, alături de culegerea și studiul folclorului patriei noastre, valorificarea lui, trezirea interesului pentru folclor. O parte a muncii noastre din acești cinci ani s-a îndreptat în această direcție. Participînd activ la organizarea și buna desfășurare a concursurilor dintre echipele artistice de amatori ale Sindicatelor și Căminelor Culturale ne-am străduit pînă la înființarea Casei Centrale a Creației Populare, să ajutăm munca artistică a mișcării de amatori și a orchestrelor populare.

Din 1953 rolul de a îndruma mișcarea artistică de amatori revenind Casei Centrale a Creației Populare, Institutul a continuat ajutorul său punînd la dispoziția Casei Centrale a Creației Populare îndrumătoare pentru munca artistică a orchestrelor populare, soliștilor instrumentiști și orchestrelor de instrumente populare, soliștilor vocali și fanfarelor și delegînd pe specialiștii săi pentru a face lecții la cursurile de dirijori și instructori de joc organizate la București și Cluj. Am pregătit cîteva volume de cîntece populare noi prelucrate pentru cor și pentru orchestre populare, etc. Unele din ele au apărut în 1953, altele se află sub tipar. Am continuat de asemeni deplasările pe teren pentru a ajuta munca de pregătire a echipelor și a participa la concursurile locale. In cadrul celui de al III-lea concurs pe țară al echipelor Căminelor Culturale cercetătorii noștri s-au deplasat în regiunile Stalin, Baia Mare, Craiova, Bîrlad și București, am avut două consfătuiri cu directorii și activiștii artistici ai caselor de cultură raionale din țară și am întreprins o culegere a folclorului bulgar, turc, tătar și macedo-romîn din Dobrogea printr-o brigadă mixtă formată din specialiștii noștri și ai Casei Centrale a Creației Populare. De asemenea cercetătorii noștri au dat prin Radio îndrumări pentru pregătirea orchestrelor populare, a soliștilor vocali și a soliștilor instrumentiști.

In viitor va trebui să cercetăm științific felul cum se manifestă folclorul în mișcarea artistică de amatori pentru a ajuta la lămurirea unei serii de probleme principale legate de justa orientare artistică a acestei mișcări.

Recentele dezbateri ce au avut loc în folcloristica sovietică ne-au ajutat să adîncim o serie de probleme în legătură cu creația populară contemporană și să stabilim limitele actuale ale domeniului folclorului și caracterele specifice ale creației populare în raport cu creația profesională și cu mișcarea artistică de amatori.

In lumina materialului sovietic socotim mișcarea de amatori și creația de amatori o formă nouă de manifestare artistică a maselor muncitoare în noile condiții de viață create în țara noastră, o formă nouă de folclor alături de formele tradiționale ale folclorului.

Mișcarea artistică de amatori dă un nou imbold creației populare și valorifică în forme artistice noi bunurile ei tradiționale.

Creației profesionale, și îndeosebi celei a compozitorilor, Institutul a căutat să le dea întotdeauna tot ajutorul său și putem spune fără falsă modestie că la creația unora dintre cele mai valoroase lucrări în limbaj național a contribuit într-o bună măsură și materialul și ajutorul tehnic pus la dispoziția compozitorilor de către Institutul de Folclor.

Pentru a ajuta pe artiștii creatori și interpreți, Institutul de Folclor a creat un cabinet de consultare care este folosit de compozitori, scriitori, artiști plastici, ziariști, artiști interpreți, dirijori și instructori de joc, conducători de formații de amatori, etc.

In anul 1953 el a dat peste 700 consultări.

Institutul este de asemeni vizitat de numeroase delegații străine cărora ne străduim să le înfățișăm

bogățiile folclorului nostru și realizările actuale ale creației noastre populare. Numai în anul 1953 Institutul a fost vizitat de 130 delegații străine.

Schimbul de experiență cu folcloriștii sovietici și cu cei din țările de democrație populară, ne-a fost de un prețios ajutor în munca noastră.

Una din preocupările Institutului este și publicarea folclorului în colecții antologice și prelucrări.

Pînă acum din motive înafară de voința noastră, nu am reușit să publicăm decît un număr foarte modest de cîntece populare în antologia „Din folclorul nostru" publicată de E.S.P.L.A., un studiu și o culegere de cîntece noi în Buletinul Institutului de Istorie Literară și Folclor al Academiei R.P.R., două caiete de cîntece populare noi prelucrate pentru cor de unii dintre cei mai de seamă compozitori ai noștri, 70 melodii de dansuri și o culegere de cîntece pentru orchestre populare. In acest an avem însă sub tipar o antologie de 200 de doine și cîntece, două caiete de „Cîntece de viață nouă", un caiet de cîntece populare pentru voce și pian, un volum de cîntece pentru orchestrele populare, un volum de dansuri populare, o antologie de vechi cîntece despre voinici și pregătim printre altele un manual de folclor de largă circulație.

Cercul relativ îngust al cercetărilor de folclor în cadrul Institutului nostru s-a lărgit la începutul acestui an cînd cu prilejul celei dintîi consfătuiri a folcloriștilor din țara noastră am luat legătura cu peste 50 folcloriști amatori din principalele regiuni ale țării. Ei sînt astăzi colaboratorii Institutului și cu ajutorul lor munca folcloristică va avea de acum înainte o mult mai largă cuprindere atît în ce privește adunarea și cercetarea materialului cît mai cu seamă în ce privește valorificarea lui justă și multiplă.

★

Am încheiat o primă etapă a muncii noastre. Ea nu s-a desfășurat fără serioase lipsuri. Cea mai gravă este aceea că nu am acordat suficientă atenție studierii folclorului muncitoresc. Cercetările noastre în acest domeniu au fost nesistematice și nu au fost duse cu consecvență. Realizările folcloristicii sovietice și recent acelea ale folcloristicii cehoslovace ne-au arătat importanța deosebită pe care o are studiul tradiției muncitorești în folclor, importanța ei pentru deplina înțelegere a rolului clasei muncitoare în lupta de eliberare a poporului și patriei noastre.

Lupta susținută a clasei muncitoare condusă de Partidul Comunist Romîn a creat condițiile actuale ale vieții libere și fericite din patria noastră. Această luptă se oglindește în creația artistică a clasei muncitoare. Să cercetăm cu toată dragostea și atențiunea această creație.

O altă lipsă gravă este aceea că atît în culegerea materialului cît și în studiul lui, cercetătorii noștri nu s-au orientat întotdeauna just asupra valorii diferitelor produse ale creației populare.

Definirea tipicului de către G. M. Malencov la Congresul al XIX-lea al P.C.U.S. ca fiind „ceea ce exprimă în modul cel mai plin și mai expresiv esența forței sociale respective", teză atît de importantă pentru întregul front al muncii artistice și științifice de tip nou este și pentru noi o neprețuită călăuză în justa orientare critică față de materialul folcloric.

Unii din cercetătorii noștri nu izbutesc încă să dea interpretare consecvent științifică faptelor cercetate, lucrările lor sînt faptologice, apar ca simple înșiruiri de date, expuse descriptiv și izolat.

Alții rup studiul faptelor de studiul aprofundat și multilateral al ideilor, al concepțiilor înaintate sau minimalizează rolul acestora. Ei pierd astfel putința de a înțelege just faptele de folclor și lunecă pe panta vulgarizării marxismului, ajungînd fatal la interpretarea eronată a fenomenelor de artă populară.

Alții în schimb, dezbat lucrările abstract, dogmatic, fără a se sprijini pe o temeinică cunoaștere a faptelor.

In activitatea noastră de pînă acum s-a simțit foarte mult lipsa publicării materialelor și studiilor de folclor.

Cu ajutorul Ministerului Culturii și Editurii de Stat pentru Literatură și Artă sîntem acum pe cale să lichidăm această lipsă.

Avem depuse pentru a fi tipărite în anul acesta la E.S.P.L.A. douăsprezece lucrări de folclor. Revista „Muzica" publică acum regulat prin contribuția cercetătorilor noștri articole pe teme folclorice și sperăm că în curînd vom avea o revistă de folclor, care ne va îngădui să difuzăm mai ușor rezultatele cercetărilor noastre și să răspundem la timp atîtor probleme pe care mișcarea artistică din țara noastră le pune în legătură cu folclorul.

Incepem o nouă etapă a muncii noastre cu hotărîrea fermă de a înlătura lipsurile ce le avem și de a elimina din metoda noastră de lucru și ultimele rămășițe ale sociologismului, materialismului vulgar, dogmatismului și formalismului, de a depăși în toate cercetările noastre hotarele faptologiei și sezisînd esențialul de a da fenomenelor de folclor o interpretare justă.

Sîntem convinși că lucrînd mai bine, ne vom face datoria deplin, contribuind la educarea maselor în spiritul patriotismului socialist și internaționalismului proletar și aducînd aportul nostru la construirea socialismului, la făurirea unei arte noi și a unei vieți fericite în scumpa noastră patrie.

Cuvîntul tov. Ion Dumitrescu Secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. R. la dezbaterile asupra cîntecului de masă

In scopul lămuririi problemelor actuale ale creației cîntecelor de mase, Ministerul Culturii în colaborare cu Uniunea Compozitorilor din R.P.R. au organizat două audiții care au avut loc în sala Dalles și în sala Ateneului R.P.R., în zilele de 4 și 7 iunie a. c., — urmate de două ședințe de discuții care s-au desfășurat în sala Institutului de Petrol și Gaze și la Casa Scriitorilor, în zilele de 8 și 10 iunie a. c.

Au participat reprezentanți ai Ministerului Culturii, ai Uniunii Compozitorilor și ai Uniunii Scriitorilor, precum și ai unor instituții de artă și cultură din Capitală. La dezbateri s-au înscris un mare număr de vorbitori.

In numărul de față al revistei, publicăm concluziile dezbaterilor expuse de tov. I. Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Vom trage acum concluziile acestei plenare, rămînînd ca tovarășii înscriși la cuvînt să prezinte propunerile lor în scris.

Concluziile mele nu vor repeta și nici nu vor stărui asupra unor lucruri evidente, ci vor căuta să pună la punct unele probleme rămase în litigiu.

Intîi, Ministerul Culturii împreună cu Uniunea Compozitorilor au organizat aceste audiții și aceste discuții asupra cîntecului de masă în jurul căruia s-a discutat atît, cu această ocazie.

Este adevărat că trebuia să se discute. Trebuie însă să vedem ce s-a discutat și în ce fel se putea discuta.

Este adevărat că Ministerul Culturii a sugerat această audiție cu discuții asupra cîntecului de masă și a angrenat în munca de organizare numai Uniunea Compozitorilor, lăsînd la o parte Uniunea Scriitorilor, care trebuia de asemenea angajată de la început în această problemă împreună cu noi, întrucît în crearea cîntecelor de masă cele două Uniuni au roluri egale.

Aceasta a dus la deficiența că, deși sîntem în Casa Scriitorilor, participarea acestora este redusă și aceasta a făcut ca și tov. Beniuc să pună problemele așa cum le-a pus: „noi compozitorii să discutăm acum și scriitorii o să discute altădată".

Mai departe nu aș vrea să accentuez neapărat asupra deficiențelor de organizare și asupra responsabilității unor oameni, ca de pildă asupra tov. Goia și Palade, care au fost însărcinați să facă acest lucru. Ar fi nedrept. Nu. Organizarea acestei ședințe face parte dintr-o campanie de discuții asupra tuturor problemelor muzicii și vin foarte bine aceste discuții în preajma marii sărbători de la 23 August și mai ales în preajma decadei manifestărilor culturale cînd creațiile noastre din ultimii zece ani vor fi arătate poporului.

S-a vorbit foarte mult în această ședință despre „impasul" în care s-ar găsi creația de cîntece de masă în momentul de față. Unii au susținut că este impas, alții că nu este impas, ș.a.m.d.

Este un impas, dar nu un impas de natură să ne pună pe gînduri, un impas care să ne facă să nu mai sperăm nimic de la compozitorii noștri. Este mai precis o delăsare în munca compozitorilor și scriitorilor în crearea cîntecului de masă; este o scădere a nivelului artistic al cîntecului de masă. Această scădere vine în conflict azi cu dorința maselor de a asculta cîntece din ce în ce mai bune. Pretențiile maselor de ascultători nu mai sînt aceleași de acum patru-cinci ani. Este adevărat că în cîntecele de masă s-au creat pînă acum cîntece bune, dar acestea nu pot suplini la infinit necesitățile unor oameni dornici de lucruri noi și bune.

Această stagnare ține de foarte multe cauze pe care în discuții nu le-am analizat întru totul. In cursul concluziilor acestora le vom analiza treptat.

Dacă Uniunea Compozitorilor și Uniunea Scriitorilor ar fi dus o muncă de colaborare susținută, dacă în Uniunea Compozitorilor s-ar fi discutat incontinuu sau la intervale bine stabilite această problemă, poate că această delăsare ar fi fost mai mică.

Intîi voi vorbi despre problema textelor.

Este adevărat că mulți vorbitori au pus problema textelor. Și problema textelor ține de breasla poeților, ține de Uniunea Scriitorilor.

Este adevărat de asemenea că în ultima vreme și Uniunea Scriitorilor ca și Uniunea Compozitorilor au avut o delăsare în muncă, în ceea ce privește strădaniile pentru acest gen al cîntecelor de masă.

Să analizăm deci concret unele lucruri.

Inainte de ședința de astă seară și înainte de ședința de alaltăieri seară ca și înainte de cele două audiții, s-a dus o campanie susținută pentru ca compozitorii și scriitorii să participe la aceste audiții. Cu toate acestea compozitorii au răspuns foarte greu la apelurile făcute de douăsprezece ori pe zi la telefon. Mai mult decît atît, membrii comitetului Uniunii Compozitorilor au fost îndeosebi poftiți, conducerea Uniunii Compozitorilor a fost rugată insistent să ia parte la aceste audiții și la aceste discuții. Cu toate acestea au lipsit.

Inafară de aceasta, avem aci o listă destul de completă, întocmită de Minister de comun acord cu Uniunea, care cuprinde nume impresionante de scriitori care au fost invitați în mod special să ia parte și nu au luat parte. Au fost de asemenea invitați cei de la cinematografie, au fost invitați reprezentanți ai unor organizații de masă, care de asemenea nu au luat parte. Au fost invitați de la Radio, de la Institutul de Folclor, au fost invitați dirijorii de coruri, am făcut invitații la Conservator,

la Editura de Stat, la conducerea organizațiilor sindicale, am invitat criticii noștri, presa, soliștii operei de Stat.

S-a dus o campanie susținută și eu personal am invitat multă lume să vină la aceste ședințe, dar nu au venit.

Nu facem un proces adînc, dar vrem să spunem că în acest început în care activitatea noastră vrea să se desfășoare dîrz pentru cucerirea unor poziții juste în creațiile noastre, mulți înțeleg să rămînă în urmă, mulți înțeleg să se țină de o parte.

Spun aceasta pentru compozitori în special și cu permisiunea tov. reprezentant în prezidiu din partea Uniunii Scriitorilor, aș putea s-o spun și pentru Uniunea Scriitorilor.

Pe viitor, trebuie dusă o muncă susținută cu cei mai reprezentativi oameni din uniunile respective, ca să ia parte nu numai la compunerea de cîntece de masă, ci și la discutarea lor.

Dacă acest gen mic, „minor" cum îl consideră unii, se află în momentul de față în această situație, prezentată în fața noastră ca o delăsare a muncii creatoare în acest domeniu, ca un impas, este din pricina puținei considerațiuni pe care mulți dintre noi i-o acordăm.

Aceasta o dovedește nu numai atitudinea nejustă pe care o avem în fața creației de cîntece de masă, ci și prin atitudinea despre care am vorbit mai înainte. Dacă acestea vor dispare, producția de cîntece de masă va căpăta o nouă înfățișare.

Am constatat de cîțiva ani că ne place extraordinar de mult să vorbim despre cîntecele de masă. Cel puțin în capul meu s-au format bagaje întregi de idei asupra cîntecului de masă, pe care le-am expus în ziare, în reviste, în discursuri. Dar am senzația că ne poftim unii pe alții „hai să scriem cîntece de masă".

Aș găsi cu cale să mai scurtăm aceste discuții interminabile, fără fapte. Ne trebuiesc fapte, trebuie să ne decidem să lucrăm pe teren și în primul rînd să decidem pe poeți, pe textieri, să scrie într-adevăr versuri frumoase.

Este adevărat că în materie de texte de cîntece de masă, există pînă la ora actuală două categorii distincte de lucrători: este categoria poeților, membri ai Uniunii Scriitorilor, care se bucură de prestigiu mare, (care au multe apanagii) și care vor să scrie texte pentru cîntecele de masă și care și scriu uneori; dar există alături de acești oameni care muncesc serios și cu tragere de inimă, o altă categorie cam oropsită; este categoria textierilor.

Ce sînt textierii? Ei sînt un fel de poeți, pe care mulți îi consideră poeți de ocazie, care stau la dispoziția unui compozitor, care servesc inspirația compozitorului, care scriu versuri de ocazie pe muzica inspirată a compozitorilor.

Acești textieri lăsați în părăsire, această breaslă făcută să scrie texte mici, „texte fără importanță" nu a fost angrenată în muncă, nu a fost cercetată cu amănunțime de Uniunile respective.

Cine ar fi în drept să controleze această breaslă a textierilor? Uniunea Scriitorilor. Dar Uniunea Scriitorilor nu s-a gîndit cum să îmbrățișeze această breaslă sau cum s-o crească, deși eu știu din foarte multe versuri pe care le-am citit și din discuțiile cu compozitorii noștri, că există printre acești textieri talente veritabile, oameni care pot să scrie versuri frumoase, oameni care pot vibra adînc și care pot transmite vibrația lor compozitorilor respectivi.

Nu putem lăsa această breaslă la infinit înafară de preocupările noastre și una din măsurile pe care le-aș propune ar fi să ne gîndim bunăoară — Uniunea Compozitorilor și Uniunea Scriitorilor— să încadrăm, să ridicăm acești oameni. Să nu mai vorbim de apolitismul scriitorilor sau despre faptul care s-a spus în diferite ocazii și în diferite discuții purtate aci, că toți lucrează pentru nemurire și „efemeridele" nu-i interesează. Nemurirea însă se clădește și pe lucruri mici.

Sînt trei feluri de colaborări între poeți, textieri și compozitori. Prima și cea mai normală este ca scriitorul să scrie versurile, compozitorul să se inspire din versuri și să scrie muzica. Cel de al doilea fel, care se practică destul de des, este colaborarea strînsă și permanentă între poet și compozitor. Eu cred că acesta este sistemul cel mai bun, din momentul cînd cei doi se înțeleg. Dar mai este și un al treilea sistem care se practică; sau care se practica înainte de 1944 în special, cînd muzica se scria separat de compozitor, iar textierul venea și șablona un text pe această muzică. Se mai practică și astăzi acest lucru, însă din toată experiența noastră am ajuns la concluzia că este cel mai defectuos.

Dintre cele trei feluri de colaborări ar fi de dorit să se încurajeze primul și al doilea și să se lase la o parte celălalt. Să se dea totuși prioritate textului în creație.

In ceea ce privește compunerea de cîntece de masă în diferite campanii, să se organizeze cuplurile. Cred că acest sistem de lucru dintre compozitor și scriitor dă roade. S-a dovedit că în campaniile care s-au instituit pînă acum, acest fel de lucru a dat rezultate satisfăcătoare. Se înțelege de la sine că compozitorul nu trebuie să se cunune pe vecie cu un scriitor. Cuplurile se pot schimba, dar acest fel de a lucra împreună al compozitorilor cu scriitorii este bine să fie încurajat.

Este adevărat că s-a vorbit despre idilism în texte, s-a vorbit despre lozinci și alte păcate.

Tov. Varga a pus problema lozincii cu aerul că susține lozinca, dîndu-se ca exemplu „Internaționala" pe care o consideră că este compusă din lozinci. Nu trebuie însă să uităm timpul cînd a fost compusă „Internaționala" și nu trebuie să uităm că în acel moment lozinca avea un rost pe care nu poate să-l mai aibă în momentul de față. Acum ne trebuie un text sincer și direct, nu o lozincă rimată în șabloane învechite, care nu pot intra în simțirea noastră.

S-a mai vorbit de platitudine în versurile cîntecelor de masă. Aș putea să spun că tot atît de defectuoase sînt pentru muzică versurile prețioase, în care împerechierile de vorbe căutate, jocurile de cuvinte, frazele lungi aduc un mai mare rău decît chiar unele lozinci simplu redate.

Un text încărcat, un text întortochiat, poate distruge muzica, poate să împiedice inspirația compozitorului.

In privința textelor, aș stărui mai mult asupra lor pentru că într-adevăr noi compozitorii ne punem adesea problema textelor. Problema colaborării între cele două Uniuni devine acută ori de cîte ori avem nevoie de un juriu, care să aleagă lucrările într-un concurs.

Imi amintesc de concursul de la Radio, unde s-a prezentat o avalanșă de 700 de lucrări și unde comisia a fost obligată să trieze toate aceste cîntece cu multă atenție. Un număr de 520 de cîntece au trebuit să fie scoase imediat, în bună parte, din cauza textelor.

Cauza care a permis să se nască o asemenea mare producție de texte slabe, trebuie căutată în primul rînd în defecțiunea muncii Uniunii Scriitorilor și Uniunii Compozitorilor.

Aceste texte slabe ar putea să rămînă la o parte, dacă compozitorii ar dovedi un înalt nivel de exigență în alegerea lor. Dar compozitorii se complac în alegerea textelor slabe.

Mi-aș permite să vă fac cîteva lecturi din textele pe care le-am triat cu ocazia concursului de la Radio, pentru a vă da seama cu ce material eram obligați să lucrăm. Vrem prin aceste exemple plastice să atragem atenția Uniunii Scriitorilor spre a lua măsurile de rigoare.

O să vă citesc cîteva din mulțimea de texte, care aveau pretenția de a cuprinde temele construirii socialismului în țara noastră. Ascultați,

de exemplu „Cîntecul noilor constructori", înregistrat la nr. 120 (Concursul a fost secret. Numele textierilor poate fi găsit la Radio).

Azi construim şi zidim tot mereu. Aduceţi var!
Tot ce-a fost vechi noi zidim azi din nou. Aduceţi var!
. . . . . .
Lupta este grea dar noi vom izbuti,
Aduceţi cărămizi sus, mai sus, cărămizi!
Un pas înainte facem zi cu zi,
Aduceţi cărămizi sus, mai sus, cărămizi! etc.
. . . . . .

Iată acum textul unui cîntec de tineret „Cu tinereţea înainte":

Haideţi cu toţii acum să pornim
In vîltoarea vieţii să ne călim
Şi fiecare voios va încerca
Să muncească cu toată puterea.

refren:

Cu tinereţea-nainte, vom pleca
Mereu vom învinge şi-napoi nu vom da.
Haideţi cu toţii să pornim
Noi victorii mereu să dobîndim
Căci fiecare uşor se va plasa
Unde-l duce mintea sau inima sa.

Voi citi dintr-o altă poezie scrisă în stil de romanţă populară, foarte îndrăgită de unii textieri. Aici e luat în primire „Ionică" alături de „Marinică" şi „Gigel". Cîntecul vrea să fie „satiric".

De ce nu vii cînd ştii că te aştept, măi Ionică?
Vrei să cred că ai întîrziat la o şedinţă, măi Ionică?
Căci altceva îmi spui că n-ai pe conştiinţă, măi Ionică?
Sau te-ai încurcat cum s-a mai întîmplat
Şi atunci te-am iertat, măi Ionică.
Tu să ştii că-n zori de zi cînd mă trezesc
La tine mă gîndesc, măi Ionică
Mă grăbesc şi voioasă la muncă pornesc, măi Ionică.
Vai, dar astăzi am aflat
Un lucru ce m-a-ntristat
Că la biroul tău s-ar fi întîmplat
Şi tu în muncă pe unii i-ai fi încurcat, măi Ionică.
Cică circulara s-ar fi dat
Şi de aceea pe acte e urgent notat
Munca deci nu s-a planificat, măi Ionică.
Vin lucrări de la Materiale
Nici nu-i de mirare
Cu scrisori şi situaţii
Cu reveniri, cu delegaţii
Cu comenzi şi repartiţii, măi Ionică
Şi s-a afirmat
Că la timp nu s-a expediat
Pentru investiţii şi construcţii, măi Ionică,
Fier, cuie, var,
Lemn de stejar,
Motoare, ventilatoare, măi Ionică
De aceea negreşit îţi voi arăta
Metoda ce ai de aplicat
Să înlături birocraţia
Şi să expediezi repartiţia, măi Ionică.
Căci numai astfel
Planul ţi l-ai realizat
Şi aş mai dori ceva
Ca-mpreună să pornim
In viitor pe acelaşi drum, măi Ionică.

Vă citesc acum un gen de poezie mai duioasă, sentimentală, care făcuse obiectul unui duo cu acompaniament de chitară şi care venise cu recomandarea că „trebuie difuzat pentru că s-ar şi cunoaşte de oameni". Cu alte cuvinte, nu ştiu în care regiune, există trubaduri care vor să construiască socialismul cu chitara de gît.

In zori de zi cînd primăvara
Işi-aşterne-al ei covor
Eu singurel doar cu chitara
Străbat cîmpii purtat de-un dor
Şi pitorescul dimineţii
Imi saltă inima uşor
Şi-mi dă un farmec nou vieţii
In sunet de tractor.
In zori de zi cînd primăvara
Şi-aşterne verdele-i covor
Eu singur doar cu chitara
Străbat cîmpii şi-mi cînt de dor
Şi-n melodii sentimentale
Iubirea-ncerc să mi-amăgesc
De dorul greu al dragei mele
Ca floarea m-ofilesc.
De ce mă chinuiesc
De ce îmi duc atît amarul
Cînd pot să nu iubesc
Să povestesc.
In zori de zi cînd primăvara
Şi-aşterne verdele-i covor
Ce mîndru-mi înfloreşte ţara
In sunet de tractor

Ascultaţi acum un cîntec pentru paraşutişti:

. . . . . .
Şi mare-i zarea,
Cuprinde marea,
Intinsul ţării-l cuprinde tot
Paraşutiştii, paraşutiştii
Respiră aer peste tot.

Vă dau acum un exemplu de ceea ce înseamnă text-lozincă, în care se întîlnesc combinate toate lozincile posibile.

Strigaţi Ura! Cîntaţi Ura! Ura!
Iată ziua cea măreaţă
Iată visul împlinit
Muncitori din lumea-ntreagă
Libertate-am cucerit.
Astăzi ţara e stăpînă
Şi muncim toţi pentru noi
S-au dus vremurile grele
Bată-i vina de ciocoi.
Fruntea sus, tot mai sus
Cîntă inima în mine
Triste vremuri au apus
Paşii mari, tot mai mari
Cu partidul drag în frunte
Socialismul construim
Creşte-n veci puterea noastră
Lumea-ntreagă e cu noi
Strîngeţi rîndurile dese
Pacea dragă s-apărăm
Fruntea sus, tot mai sus
Cîntă inima în mine
Triste vremuri au apus
Paşii mari, tot mai mari,
Cu partidul drag în frunte
Socialismul construim
Strigă Ura! Cîntă Ura! Ura!
Flutură drapele roşii
Toată zarea s-a aprins
Cîntă inimile noastre
Vremuri triste am învins
Ura, ura, ura, ura.

V-aş citi acum puţin dintr-un aşa zis cîntec de dragoste:

La margine de ţară
Intr-un mic orăşel
Văzui o mîndră fată
Cu pasul sprintenel.
Avea zîmbiri strengare
Ca un copil şiret
I-aş face-o serenadă
Să ştiu din clarinet.
Dar din a lirei coarde

Încerc să-i fac un vers
De mă iubește fata
Desigur ca-nțeles.
O vin, o vin fetiță
In brațe să te strîng
Nebun de fericire
La pieptul tău să plîng;
Cu mine-n colectivă
Trăi-vom fericiți
La muncă și la horă
Vom fi nedespărțiți
Pornească-se turbine
Mînate-n zor de rîu
Mare să crească-n holde
Al nostru lan de grîu.
Și viața mult dorită
Cu tine draga mea
Călăuzită fie
De-a țării mîndră stea.

S-a vorbit despre textele de muzică brodate pe povestiri care ar putea fi, după părerea mea, foarte frumoase. S-au scris în acest gen unele texte valabile, dar în concursul de la Radio abundau texte cu povestiri care frizau comicul.

Iată de pildă unul intitulat „Vătmănița":

O vătmăniță cît un dop
trecea în sus, trecea în jos,
Și o oprea mereu la stop
Milițianul mustăcios.
Fata se mînia,
El pe furiș rîdea,
Apoi o lăsa să treacă.
Spuneau tramvai și roți,
Și pasageri și toți
Asta are să ți-o coacă.
Că vătmănița cît un dop
Pe bulevard venind în jos
Ii puse iar în față stop
Milițianul mustăcios.
Privind cabina lui
Fata cu ochi căprui
Se roșește de mînie
Iar el afurisit
Zîmbește fericit
Din albastra lui cutie. etc.

Am ținut să citesc aceste lucruri, pentru a învedera că pentru noi compozitorii problema textelor nu este o glumă.

Așa fiind, trebuie să vedem ce putem să facem pentru ca într-adevăr să nu mai apară asemenea lucruri în concursurile noastre.

Nu mai vreau să discut și despre textele cîntecelor audiate acum și din care de asemenea s-ar putea scoate o antologie la fel cu aceasta pe care ați auzit-o.

S-a vorbit ceva despre tematica, în general, a cîntecului de masă. Este adevărat că o bună vreme, mai înainte, cîntecul de masă a cunoscut o îngustime a tematicii. Pînă mai acum 3—4 ani prin cîntec de masă nu se înțelegea decît cîntecul puternic, mobilizator, eroic, cîntecul-marș, cîntecul care se credea că este singur capabil să mobilizeze masele, să reflecte faptele eroice ale vremurilor noastre și viața omului de azi. Și de atunci îngustimea aceasta a dus la ceea ce se cheamă astăzi șablonul în cîntecul de masă.

La un moment dat însă — și acest fenomen l-am observat chiar în concursul de anul trecut de la Radio — s-au deschis larg porțile, compozitorilor și poeților, pentru compunerea de cîntece cu tematică mai largă.

Intr-adevăr, dacă e vorba să cîntăm omul și acțiunile lui, viața omului care are astăzi un orizont larg de activitate, trebuie să înțelegem că omul nu se mărginește numai la anumite categorii de sentimente. In urma lărgirii tematicii, trăim astăzi ceea ce era de așteptat, adică părăsirea genului de cîntec de masă puternic, mobilizator eroic, patriotic și înlocuirea lui cu cîntece lirice, cîntece de nuntă, de dragoste, cîntece de leagăn, în mare abundență, cîntece de petrecere, cîntece satirice și altele.

In același timp însă eu nu pot să spun ca tov. Varga că trebuie să refuzăm aceste cîntece cu tematica largă.

Eu nu aș vrea să spun că un cîntec de leagăn nu ajută la ridicarea vieții noastre, la îndreptarea vieții noastre pe drumul cel mai bun și nou. Nu. Mi-aduc aminte că am avut o consfătuire cu fruntașii în muncă în care s-a prezentat și un cîntec de leagăn. Un muncitor și-a spus cuvîntul: „Nu aș fi de acord ca acest cîntec de leagăn să sune așa de lin, așa de adormitor, așa de plăcut. Copilul de muncitor trebuie luat mai cu forța, mai cu asalt". — „Nu tovarășe, i-am spus noi, viața omenească nu trebuie îngustată. Sentimentele omenești sînt multiple. Trebuie cîntată viața omului în toate aspectele lui, iar copilul de muncitor are tot dreptul la un cîntec dulce de leagăn".

Alături însă de acest fel de cîntece, în creația compozitorilor trebuie să existe și o întoarcere la cîntecul mobilizator, la cîntecul patriotic, care se pare că a fost părăsit la un moment dat. După părerea mea, cîntec de masă nu este numai cîntecul coral, numai cîntecul scris puternic, mobilizator, numai cîntecul-marș, ci cîntec de masă este orice cîntec, chiar muzica ușoară și muzica de dans, ele servesc masei. Prin urmare trebuie să lărgim accepția cîntecului de masă, nu s-o strîmtăm. Cîntecul de masă este tot ceea ce servește masei pentru ridicarea ei, pentru mobilizarea ei, pentru împrospătarea ei sufletească și educația ei.

S-a observat în cîntecul de masă actual, cu toată lărgirea tematicii, o lipsă în atacarea multor probleme actuale, o lipsă în atacarea multor probleme din diferitele ramuri de producție, așa cum a arătat și tov. Gugianu de la Uniunea Cooperativelor meșteșugărești. Ar trebui deci lărgită tematica și în acest sens și să scriem cîntece pentru toate ramurile de producție.

Aș trece acum la analiza muncii compozitorilor în creația de cîntece de masă.

Aceleași fenomene care se petrec la scriitori se petrec și la compozitori. Ceea ce s-a spus despre scriitori, este valabil și pentru compozitori. S-ar putea la fel vorbi despre apolitismul unor compozitori, despre preocuparea lor exclusivă de a intra în nemurire numai cu lucrări mari. Sînt unii care vor să scrie numai simfonii, alții numai muzică de cameră, alții numai muzică de masă. Această tendință s-a manifestat și în ședințele Uniunii Compozitorilor unde s-a ajuns chiar la manifestări neprincipiale în legătură cu drepturile de autor cuvenite diferitelor genuri și cu alte condiții materiale.

Această tendință trebuie combătută. Compozitorii trebuie angrenați să scrie în toate genurile. După cum unii compozitori de muzică ușoară nu aspiră să scrie muzică mai complexă, la fel unii compozitori de muzică simfonică nu socotesc că ar fi de datoria lor să abordeze și problema cîntecului de masă. Trebuie în această privință să luăm exemplu de la compozitorii sovietici, de la maeștri ca Șostacovici, Haciaturian, Șaporin și alții care sînt într-adevăr mari simfoniști și care nu se dau în lături de la creații în genul cîntecului de masă.

Noi vom încerca fie prin exemplul vostru fie prin îndemnurile noastre să antrenăm masa compozitorilor mari ai noștri, să le insuflăm încrederea în cîntecul de masă, în trăinicia lui, în frumusețea pe care pot s-o exprime în cîntecul de masă.

Vom căuta să ducem această muncă, pentru ca cei mai mari compozitori ai noștri să fie antrenați în compunerea de cîntece de masă. Această penetrație dintre cele trei „caste" trebuie desăvîrșită.

Aş vrea să atrag atenţia în chip deosebit, în ceea ce priveşte cîntecul de masă, asupra melodiei, în acest gen de cîntece. Toţi sîntem convinşi că melodia este elementul primordial al muzicii. Dar dacă melodia în alte genuri de muzică este învăluită în diferite forme de expresie, în cîntecul de masă, melodia are o importanţă capitală. Melodia este elementul esenţial al unui cîntec de masă.

De aceea, noi cei care am lucrat în comisiile de cîntece de masă, am pornit totdeauna de la analiza melodiei, chiar fără armonie şi pe urmă am căutat să considerăm cîntecul şi prin prizma unei înveşmîntări de orchestraţie sau cu alte procedee muzicale. Melodia deci este totul, iar melodia pune foarte multe probleme. Melodia unui cîntec de masă, pentru motivul că trebuie să se nască din elementele cele mai simple, cele mai esenţiale ale muzicii, este pîndită de o mulţime de pericole. Pericolul cel mai mare al melodiei în cîntecul de masă, este şablonul. Şablonul reprezintă platitudinea, nivelarea. Acest şablon este combătut puternic de toţi veritabilii artişti creatori, este combătut cu dîrzenie în primul articol al lui Haciaturian şi accentuat în cel de al doilea articol.

Aci se pune problema noului în creaţie şi într-adevăr este un lucru extrem de greu ca într-un cîntec cu note puţine, cu intervale mici, cu cadenţe măsurate de vers, cu procedee armonice mărginite, să reuşeşti să devii original, personal, nou. Este într-adevăr o problemă însă noi avem un apanaj pe care nu l-am ştiut căuta îndeajuns.

Iată-l:

Se pune problema intonaţiilor populare în cîntecul de masă. S-a discutat aci despre intonaţiile populare în mai multe feluri şi este bine să ne oprim asupra lor.

Faţă de multe popoare care şi-au pierdut bogăţia muzicală a folclorului lor — şi cînd zic muzicală înţeleg bogăţia modală, înţeleg bogăţia ritmică, intonaţională, bogăţia tropică, bogăţia formelor melodice, tipice, care reprezintă caracteristicile muzicii noastre populare — poporul nostru are o bogăţie imensă a exprimării muzicale în ceea ce priveşte melodia, ritmul şi celelalte forme. Noi putem să împrospătăm linia melodică a cîntecului de masă, introducînd, dar nu formal, această bogăţie, muzicală populară. Dar nu se poate vorbi de melodie, pînă nu vorbeşti şi de gama, de modul în care este scrisă.

Este adevărat că tovarăşa Elise Popovici a pus problema aceasta oarecum formal. Problema modalului nu poate fi despărţită de melodie, nu se poate pune chestiunea aşa cum s-a pus, despărţită de melodie şi despărţită de muzica noastră populară. Nu trebuie să se mai discute problema modalului sub această formă.

S-a vorbit despre un anumit folclor şi tov. Varga a pus problema nu atît a folclorului „ţărănesc", ci problema folclorului „revoluţionar".

In materie de cîntece de masă, noi ne găsim astăzi la început, un început pe care trebuie să-l luăm deocamdată aşa cum este şi să-l dezvoltăm. Să urmărim deci a găsi căile normale ale dezvoltării lui.

Nu am ajuns încă nici chiar în muzica simfonică, la acea generalizare folclorică despre care s-a vorbit aici.

In cîntecul de masă această generalizare ar fi prematură. Prin urmare, nu este cazul să ne ridicăm împotriva acelora care ar cere la un moment dat ca în cîntecele de masă să se găsească intonaţiuni regionale. Ar fi chiar bine ca în cîntecele de masă scrise pentru anumite regiuni să se găsească intonaţiunile regionale respective. De pildă, pentru minerii din Valea Jiului, un cîntec scris cu intonaţiuni din această regiune ar fi bine venit.

Dar este totuşi prematur ca în momentul de faţă să se discute cu dîrzenie, că trebuie înlăturată intonaţia regională şi că trebuie să ajungem neapărat la generalizarea folclorică pe care nu o găsesc încă cu cale de abordat în plin în muzica noastră de masă.

S-a vorbit despre intonaţiile arhaice.

Să nu uităm că un cîntec de masă trebuie să ajungă pînă în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării. Dacă un motiv arhaic este prelucrat de compozitor şi legat de lupta actuală, atunci motivul arhaic este realist întrebuinţat. Dacă un motiv arhaic este speculat pentru frumuseţea lui arhaică în sine, atunci motivul arhaic rămîne izolat, după cum de altfel şi o temă actuală de folclor dacă nu este utilizată cu simţ realist, rămîne izolată.

Prin urmare, nu trebuie pusă problema îngust. Cel mai mare pericol care ne pîndeşte în toată această discuţie asupra cîntecului de masă este pericolul de a îngusta discuţia, de a îngusta orizonturile noastre. Multe din păcatele pe care le suportă acum cîntecul de masă, provin din acele discuţii anterioare care s-au dus în mod strîmt, în care rezoluţia din 1948 şi cea din 1952 a Uniunii Compozitorilor au fost interpretate strîmt şi nu în spiritul lor adevărat.

Este momentul să înţelegem înfine acest lucru, pentru îndreptarea pe calea bună şi justă nu numai a cîntecului de masă, ci a întregii creaţii muzicale romîneşti.

Nu mai vorbesc despre sinceritatea liniei melodice. Nu intru în amănunte tehnice pentru a trage concluzii că problema construirii melodiei este o mare problemă.

Acei care aţi avut contingenţă cu munca de creaţie muzicală, sau v-aţi emoţionat de melodiile frumoase scrise de marii compozitori, înţelegeţi foarte bine că acest nivel al construcţiilor melodice inspirate în domeniul cîntecului, trebuie să-l ajungem şi noi. Dar pentru a realiza această vibraţie intensă, trebuie să avem condiţiile necesare, trebuie să fim pătrunşi de momentul pentru care scriem şi de importanţa faptului că trebuie să scriem în acel moment. Altfel nu putem să vibrăm la acea înaltă tensiune necesară creaţiei adevărate.

Vin acum la problema tradiţiei cîntecului revoluţionar. El a intrat în mase în aşa măsură încît intonaţiile unui cîntec revoluţionar, mai ales cînd este altoit pe cîntecul nostru popular, reprezintă un demn model pentru creaţia actuală.

Una dintre cele mai mari deficienţe ale cîntecului nostru de masă, este că auditorul nu poate stabili de la început, din momentul cînd îl aude, dacă este un cîntec romînesc, aşa cum se întîmplă de obicei cu cîntecele de masă ale altor popoare.

Acest lucru trebuie să ne dea de gîndit, nouă celor care avem bogăţii folclorice nemărginite şi care, prelucrate în cîntecul de masă romînesc, pot duce la rezultate admirabile, pe care multe popoare nu le pot atinge.

S-a mai vorbit de formă, de cele 32 de măsuri ale cîntecului nostru. Trebuie să dispară acest şablon, această formă stereotipă din cîntecul de masă, întrucît duce de obicei la forme melodice asemănătoare, la formule armonice asemănătoare, din care cauză întreaga producţie pare una şi aceeaşi.

S-a vorbit despre problema armoniei legată de cîntecul de masă. Cîntecul de masă ne pune în faţă o serie de multe alte probleme, ca aceea a unei armonii simple dar nu simpliste. Armonia în cîntecul de masă pune de asemenea problema vocilor. Specificul coral prin excelenţă al cîntecului de masă, impune compozitorului o înaltă măestrie şi ştim foarte bine că stilul coral este unul din cele mai grele, atunci cînd vrem într-adevăr ca fiecare voce să cînte normal.

In privinţa aceasta s-au născut în ultima vreme două genuri distincte în cîntecul de masă: primul este un gen care se spune că vrea să se adreseze maselor pentru a pătrunde în mase, pentru a fi

cîntat de mase şi pentru acest motiv, acest gen foloseşte un simplism care nu-i face cinste. Acesta merge pînă la formele cele mai rudimentare, cele mai plate, lipsite de conţinut, numai pentru motivul că masa ar trebui gîdilată puţin. Nu aceasta este părerea noastră. Compozitorul nu trebuie să stea în coada masei, ci trebuie să meargă înaintea ei. Există şi o a doua formă care s-a încetăţenit în mai mare măsură şi pe care o găsim prezentă din plin în muzica noastră clasică, corală: este forma cîntecului de estradă, menit să fie cîntat maselor de către corurile de profesie.

Această formă nu este de respins. Aproape întreaga literatură corală a clasicilor noştri nu este neapărat destinată spre a fi cîntată de corurile de amatori. Nu există însă aproape nici o piesă corală a clasicilor noştri care să nu fie înţeleasă şi apreciată de marile mase.

Trebuiesc cultivate amîndouă aceste genuri, dar nu trebuie cultivat un gen în dauna celuilalt. Trebuie să facem din ambele genuri forme de exprimare bune de cîntat, de către masă şi pentru masa noastră.

S-a spus foarte just că nu trebuie scris totdeauna numai pentru formaţiuni de patru voci, ci că trebuie scris şi pentru formaţiuni mai mici: două-trei voci. Nu trebuie scris totdeauna cu acompaniament şi nu găsim necesar ca un cîntec scris pentru masă să fie neapărat înzorzonat cu toată bateria grea de orchestraţie. In cîntecul de masă scris pentru a fi cîntat de masă, forma a capella este o formă adecvată, iar formele complicate să fie lăsate pentru cîntecul de cîntat maselor.

Aci m-aşi referi la unele afirmaţii făcute în discuţiile noastre precedente. A fost aci tov. Negrescu de la Radio care a spus, în esenţă, că doreşte să apere gîturile coriştilor şi, de la începutul pînă la sfîrşitul vorbirii sale, a arătat că din pricina felului cum se scrie, toţi coriştii ar trebui să fie duşi la o clinică de otorinolaringologie. Coriştii cer să se scrie numai în mijlocul ambitusului vocal respectiv.

Este adevărat că un cîntec de masă, destinat să fie cîntat maselor nu trebuie scris cu un ambitus larg, cu note prea acute, sau prea grave, dar nu este mai puţin adevărat că nici atitudinea de menajare a gîturilor coriştilor care sînt de obicei obosiţi, nu trebuie totdeauna luată în consideraţie, după cum nu trebuie încurajată nici înscrierea în repertoriu a cîntecelor care sînt pe placul coriştilor. Coriştii au misiunea importantă de a sta în slujba creaţiei muzicale romîneşti şi prin urmare trebuie să dea tot ceea ce pot pentru a ajuta această creaţie. Nu e corect a milita cu îndărătnicie pentru comoditate. Ei pot critica, dar nu trebuie încurajată atitudinea de opoziţie şi de bîrfeală din partea lor, care poate duce la pericolul ca creaţia romînească valoroasă să nu poată intra în repertoriu din pricina greutăţilor venite întotdeauna din partea unor corişti, care iubesc comoditatea mai mult decît muzica romînească.

S-a vorbit şi despre legătura dintre text şi muzică. In această problemă aş adăuga un lucru. La noi s-a împămîntenit în ultima vreme un şablon în scrierea cîntecelor de masă. Se ia un ritm de horă bolerească sau de sîrbă şi se scriu pe acest ritm cîntece de masă. Această simbioză între o horă lentă bolerească sau între o sîrbă şi un text cu un conţinut eroic revoluţionar, duce la ceea ce se cheamă o împerechere ridicolă şi împlineşte formal datoria de a scrie cîntece de masă cu formă naţională. Nu mai vorbesc de alte amănunte de tehnică, în virtutea cărora textul şi muzica trebuie să facă un tot unitar. Pentru acest lucru m-am ridicat contra unui procedeu nepotrivit în decernarea premiilor la diverse concursuri şi anume pentru motivul că muzica „separat" este foarte bună i se dă premiul întîi, iar textului care este slab nu i se dă nimic sau viceversa.

Un cîntec reprezintă o unitate indestructibilă dintre text şi muzică şi personal sînt contra premierii unui cîntec sub altă formă decît aceasta. Dacă textul şi muzica nu au făcut o simbioză perfectă, totul rămîne o cîrpeală, iar „melodia premiul I şi textul premiul III" nu sună bine.

S-a vorbit aci despre problema măestriei. Mulţi dintre compozitorii care scriu cîntece de masă nu posedă măestria cuvenită. Neavînd această măestrie, ajung la formele şablon, la forme imitate care nu merită a fi cîntate. Aceasta ne pune în situaţia că atunci cînd vrem să tipărim un caiet de cîntece de masă, acestea trebuie să treacă mai întîi pe la un grup de compozitori veritabili care să-i pună la punct ortografia muzicală.

Această luptă pentru măestrie, Uniunea Compozitorilor a încercat s-o suplinească prin cursurile de specialitate pe care le-a iniţiat în acest an. La 15 iunie vom încheia aceste cursuri de pregătire profesională predate de un grup de compozitori dintre maeştrii noştri, care vor să ajute pe ceilalţi. Cu această ocazie vom face şi o dezbatere asupra acestor cursuri pentru că am impresia că ele nu-şi ating deplin scopul, întrucît mulţi compozitori nu le frecventează. Problema măestriei compozitorilor trebuie repusă cu energie. Un compozitor nu se poate exprima corect sub o formă oarecare, fie ea chiar foarte simplă, pînă nu are acest meşteşug de bază.

Prin urmare problema măestriei rămîne mai departe o problemă importantă în Uniunea Compozitorilor.

Poate aş fi mai puţin competent să discut această problemă a măestriei în legătură cu poeţii care doresc să scrie texte. Uniunea Scriitorilor ar trebui să se preocupe de ridicarea nivelului profesional al acestor poeţi, mai ales cînd vor fi antrenaţi în muncă şi textierii. Vorbesc despre noutatea şi îndrăzneala în creaţie, despre individualitatea creatoare, despre noul care trebuie să fie mai bun decît vechiul, despre lupta contra nivelării, contra platitudinii şi atrag atenţia asupra necesităţii unei documentări pe teren a compozitorilor şi a poeţilor înainte de a scrie un cîntec de masă.

Se duc întotdeauna campanii susţinute în vederea unei sărbători. Compozitorii şi poeţii sînt invitaţi să scrie. Se uită însă că pentru a ajuta într-adevăr creaţia cu aceste prilejuri, ar trebui să existe un sistem de documentare printr-un contact permanent dintre marea masă şi creatorii respectivi. Deplasarea pe teren a compozitorilor şi poeţilor ar împlini în bună parte acest lucru.

S-a vorbit despre interpretarea unor cîntece de masă şi despre interpretarea muzicii vocale de masă în general. Ar fi deci vorba aci despre raportul creaţiei cu ansamblurile, despre contactul compozitorilor cu ansamblurile, despre supravegherea felului de interpretare a creaţiilor lor.

S-ar putea vorbi aci şi despre adevărata popularitate a unor compozitori în sînul maselor largi şi al ansamblurilor cît şi despre preocuparea interesată a unor compozitori, grijulii de a fi popularizaţi cu orice chip, atît în ansambluri, cît şi în masele din întreaga ţară, de multe ori în dauna celorlalţi.

S-a vorbit despre dirijorii mai mari sau mai mici. Dirijorii sînt aceia în mîna cărora stă creaţia noastră. Dacă dirijorul ştie să pună bine problemele ei în faţa coriştilor, atunci el contribuie la promovarea creaţiilor noastre. Un dirijor nepriceput sau rău intenţionat, poate să alunge din inima coriştilor şi masei creaţia romînească.

Prin urmare, munca de ridicare profesională a dirijorilor, trebuie susţinută pentru ca ei să devină neîntîrziat factorii principali de difuzare corectă a muzicii noastre.

Trebuie să se cînte bine şi pentru aceasta trebuie să ducem o luptă permanentă pentru ca dirijorii să-şi ridice nivelul profesional.

În acest scop trebuie să se ducă o muncă coordonată cu clasa de cor de la Conservator. Aceasta trebuie să fie focarul principal care să dezbată aceste probleme, căci nu avem alt for mai înalt decît clasa de cor şi dirijat a Conservatorului nostru, în care problemele didactice legate de dirijatul de coruri şi de interpretarea în general a creaţiei romîneşti, trebuie să fie puse cu competenţă.

Mai departe s-a vorbit despre Casa de Creaţie. Am impresia că această Casă de Creaţie nu intră în circuitul nostru şi de aceasta, sîntem vinovaţi şi Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor. Mai ales că această Casă de Creaţie este uşa deschisă direct spre marile mase şi ansambluri din ţară. Prin această uşă putem face sondajele necesare în masă.

Capitolul despre comisiile de triere, de recepţie, de îndrumare etc., îl încep cu următoarele:

Trebuie să spunem că sînt unii compozitori care nu văd în Uniunea Compozitorilor nimic altceva decît posibilitatea de realizare a intereselor lor personale, care nu văd Uniunea Compozitorilor decît prin prisma lor personală şi sînt stăpîniţi de un subiectivism enervant.

Această atitudine trebuie combătută. Nu este o atitudine justă şi demnă. In momentul cînd în Uniunea Scriitorilor şi Uniunea Compozitorilor va exista o viaţă bună, o viaţă nouă, această atitudine de autopromovare a unora în dauna altora încetează de la sine şi prin urmare compozitorii nu vor mai avea toată ziua în minte preocuparea de a-şi apăra drepturile personale.

Este drept că s-au întîmplat defecţiuni de apreciere şi a trebuit să se nască unele revendicări îndreptăţite, dar şi aci este un pericol, căci dacă dintr-un compozitor pînă ieri oarecum pedepsit de anumite comisiuni, noi facem azi un erou, el începe să creadă că este un mare geniu şi nu ne mai putem înţelege cu dînsul.

Chem cu această ocazie la ordine şi disciplină înaltă pe anumiţi compozitori, care-şi închipuie că dacă maeştrii muzicii noastre au opinat că anumite compoziţii ale lor merită să fie luate în considerare, apoi nimeni nu mai poate să-i atingă şi că în schimb ei pot să anihileze pe toţi ceilalţi creatori.

Această atitudine trebuie să dispară, pentru că nu duce la nimic.

In Uniunea Compozitorilor trăim azi din plin experienţa comisiilor de tot felul.

Pînă mai ieri, au existat comisiile de îndrumare, în care de multe ori, un număr de compozitori gravi şi cu anvergură de mari judecători, se aşezau la masă, iar inculpatul tremura la uşă.

Aceste comisii nu reprezentau un sistem de discuţie normală asupra creaţiei şi de aceea au fost desfiinţate şi înlocuite cu aşa zisele discuţii în planul secţiilor.

Am organizat Uniunea pe trei secţii, secţia simfonică şi de cameră, secţia cîntecelor de masă şi secţia muzicologică. In aceste secţii se vor discuta în aşa fel problemele, încît nu va mai fi pericolul de a pune beţe în roate anumitor compozitori merituoşi.

Prin urmare, în bună parte problema discutării creaţiei este soluţionată din acest punct de vedere.

Mai este însă problema comisiilor de recepţii.

Pentru fiecare instituţie care achiziţionează muzică, există şi o datorie, aceea de a o înregistra în patrimoniul ei financiar; muzica să primească cu alte cuvinte şi o formă contabilă.

Există în toată ţara o serie de comisiuni de recepţie şi pe deasupra lor există un for suprem: Consiliul superior artistic muzical al Ministerului Culturii.

Aci găsim însă multe racile. Comisiile acestea speciale de recepţionare a lucrărilor muzicale nu se înţeleg de cele mai multe ori între ele: comisia de la radio dă unele verdicte, cea de la C.C.S. dă altele şi toate aceste sentinţe nu contribuiesc la limpezirea unor probleme muzicale de principiu.

Prin urmare, ne revine sarcina ca munca noastră să se îndrepte spre lămurirea acestor comisiuni.

Este adevărat că nevoile radiofoniei diferă de ale armatei şi C.C.S.-ului, dar nu este mai puţin adevărat că aceste comisii nu lucrează coordonat întrucît nu există în ele membri care să cunoască directive unitare de principiu, şi pe care să le imprime acestor comisiuni.

Noi însă vom lupta ca aceste comisiuni să devină şi foruri de îndrumare nu numai de simplă triere şi recepţie.

Noi utilizăm pe compozitori în toate felurile de munci, dar munca lor esenţială este creaţia şi un compozitor care încetează să creeze îşi pierde stima.

Este necesar deci ca creatorul să fie lăsat să lucreze nestînjenit la creaţiile lui. Incetul cu încetul, repartizînd munca din comisii pe secţiuni, coordonînd directivele, punînd oamenii cei mai ridicaţi în aceste secţiuni, vom putea face ca creaţia noastră să nu stagneze.

Comisiile de triere în special au provocat mari turburări în Uniune. Lucrurile se vor perpetua atîta vreme cît noi nu ne vom înţelege răspunderile şi nu vom căpăta acel simţ superior, graţie căruia ne vom putea da seama de greşelile pe care le facem. Nu poate fi îndrumat un om care nu vrea să-şi recunoască defectele.

S-a vorbit despre concursuri şi despre campanii de creaţie care sînt într-adevăr momente de stimulare ale creaţiei de cîntece de masă. Din campanii şi din concursuri au ieşit pînă acum cele mai frumoase cîntece de masă.

Uniunea Compozitorilor se străduieşte ca din fondurile pe care le are, împreună cu Ministerul Culturii şi Radiodifuziunea, care au posibilităţi largi, să organizeze asemenea concursuri.

Imi amintesc de concursul de la Radiodifuziune din toamna trecută, un concurs ale cărui rezultate nu au fost în mod vizibil prea mari, atunci, dar pe care le simţim acum şi pe baza cărora discutăm multe probleme.

Prin urmare noi, Uniunea, vom duce o campanie susţinută ca aceste concursuri să poată antrena pe compozitori şi să îndrumeze creaţia.

Dacă există o stagnare, o delăsare, nu lipsesc însă talentele, nu lipsesc forţele creatoare. Acest lucru ne face să fim optimişti. O mare parte din vină în stagnarea creaţiei cîntecului de masă, o are şi muzicologia noastră care în ultima vreme amorţise.

Muzicologia noastră însă a înviat şi cred că îşi va spune în curînd cuvîntul, îşi va da concursul ca problemele să fie discutate şi lămurite.

Să nu credeţi însă că trebuie să aşteptăm totul de la muzicologi. Muzicologii laolaltă cu compozitorii au răspunderi comune în promovarea cîntecului de masă. In momentul cînd muzicologii ne vor invita în curînd la o şedinţă de înaltă ţinută ştiinţifică, să mergem să ne spunem cuvîntul asupra problemelor creaţiei noastre.

Nu s-a vorbit despre popularizarea dezbaterilor foarte interesante duse în ultima vreme în Uniunea Sovietică cu privire la cîntecul de masă, căruia i s-a închinat o plenară întreagă de discuţiuni.

Aceste dezbateri nu au fost popularizate. Presa noastră a tăcut, deşi era necesar ca aceste probleme importante să fi fost cunoscute de toţi.

Un factor important pentru promovarea, pentru îndreptarea gustului publicului, pentru lămurirea problemelor legate de cîntecul de masă, este radio-ul. Nici un alt mijloc de popularizare nu este mai puternic ca Radiodifuziunea, dar aceasta este lăsată să-şi facă singură socotelile.

Radiodifuziunea trebuie antrenată într-o discu-

ţie largă cu noi, trebuie să colaboreze cu cele două Uniuni pentru difuzarea celor mai bune cîntece.

Dacă noi părăsim acest for de difuzare şi de educare a maselor, însemnează că pierdem din mînă o armă cu care putem ridica puternic cîntecul de masă.

In momentul de faţă Radiodifuziunea popularizează multe lucrări care nu merită să fie difuzate şi aceasta din vina noastră.

Radiodifuziunea însă vrea să colaboreze, ne-a întins o mînă prietenească şi cere ajutorul nostru. Uniunea Compozitorilor înţelege să-i acorde tot sprijinul. Rugăm să fie ajutată şi de Uniunea Scriitorilor pentru difuzarea celor mai bune cîntece şi pentru popularizarea lor.

S-a vorbit şi despre E.S.P.L.A. Această instituţie de difuzare prin tipar a cîntecului nostru nu şi-a făcut datoria cum trebuie.

Am avut o consfătuire cu E.S.P.L.A., care s-a prelungit timp de două luni. Astăzi toţi cei în drept cred că sînt lămuriţi asupra faptului că se impune o colaborare cu noi. In acest scop am şi propus pentru E.S.P.L.A., un plan de tipărire a celor mai bune lucrări. Tipăriturile vor fi controlate şi de Uniunea Compozitorilor, nu numai de oamenii de la E.S.P.L.A., care cu toată bunăvoinţa, pot să greşească.

Aş vrea să subliniez o problemă destul de delicată: este vorba despre unele relaţii defectuoase dintre creatori şi instituţiile care achiziţionează şi difuzează muzica.

Tov. Colonel Cîmpeanu a atins problema, arătînd că însfîrşit, după un an de zile, toţi compozitorii care au scris pentru armată au fost plătiţi. Mulţi compozitori ne-au adus la cunoştinţă că după ce au scris piesele comandate nu au fost trataţi cum trebuie de anumiţi oameni.

Sînt unii oameni la conducerea diferitelor ansambluri şi în special în administraţia acestora, care privesc pe creator într-un fel care nu le face cinste.

Am pus aceasta în discuţie, pentru că chestiunea merită să fie pusă la punct. Eu cred că trebuie să avem în viitor relaţii care să înlesnească dezvoltarea creaţiei în condiţiile cele mai bune.

In ceea ce priveşte educaţia maselor, dacă noi lăsăm masele să zacă într-o lene spirituală, lipsindu-le de efortul de a se ridica, nu am făcut ceea ce trebuie. Masele trebuiesc ridicate prin educaţia care li se face cu ajutorul echipelor sindicale, prin corurile sindicale, prin Radiodifuziune. O mare racilă însă este faptul că învăţămîntul muzical a fost pe nedrept scos din şcolile noastre medii şi elementare, într-un moment cînd creaţia romînească trebuia să ia avînt.

Este cazul să pornim la luptă pentru reintroducerea învăţămîntului muzical în rîndurile tineretului nostru. Trebuie să lămurim pe toţi cei în drept că muzica în învăţămînt înseamnează imediata promovare a culturii noastre muzicale, înseamnează dezvoltarea cîntecului de masă, înseamnează dezvoltarea creaţiilor noastre de muzică de cameră, de muzică simfonică, înseamnează dezvoltarea muzicologiei.

Această stavilă în faţa creaţiei noastre trebuie dărîmată. Uniunea Compozitorilor a luat contact cu comitetul profesorilor din învăţămîntul muzical secundar şi lupta noastră va fi comună şi dîrză pentru a rezolva această problemă de înaltă importanţă pentru ridicarea muzicii noastre.

Un mare accent trebuie pus pe tineret. Tineretul reprezintă într-adevăr speranţa creaţiei muzicale de mîine şi marele public iubitor de muzică. Deci tineretul trebuie educat, încurajat, susţinut şi ajutat să se ridice în dragostea şi respectul pentru muzică şi creatorii ei.

Ca încheiere aş propune unele măsuri organizatorice pentru ca această consfătuire cu privire la cîntecul de masă să nu rămînă numai la un schimb de poftiri.

Am propus întîi o colaborare perfectă între cele două Uniuni — Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor — colaborare care pînă acum nu a existat. Această colaborare se poate manifesta sub multiple forme: discuţiuni, serate, cupluri, prin viaţa comună pe care trebuie s-o ducă Uniunea Compozitorilor şi a Scriitorilor în această muncă de creaţie.

Această penetraţie trebuie să fie o îmbinare naturală a muzicii şi a poeziei. Legătură între Uniunea Compozitorilor şi Scriitorilor nu se poate face decît prin oameni. Trebuie să înţelegem că între noi trebuie să existe raporturi strînse de colaborare.

Trebuie să ţinem o legătură permanentă cu Ministerul Culturii, care prin forurile de difuzare şi control ne poate ajuta la difuzarea şi îndrumarea noastră. Trebuie să realizăm neîntîrziat o strînsă legătură cu ansamblurile. Trebuie să facem şedinţe cu ansamblurile.

Trebuie să antrenăm Casa de Creaţie în munca noastră, trebuie să întărim legăturile cu critica, cu presa, care trebuie să-şi deschidă coloanele sale muzicologiei romîneşti.

Tov. Pandelescu spune că „critica în general şi eu în speţă am neglijat cîntecul de masă". Pentru muzica simfonică se fac din cînd în cînd campanii de presă, se fac critici uneori chiar bune, dar cînd e vorba de cîntecele de masă totul se trece sub tăcere.

O mare speranţă ne punem în munca Secţiei de cîntece de masă a Uniunii Compozitorilor. Credem că această muncă va aduce un mare sprijin în lămurirea problemelor şi în promovarea cîntecului de masă.

Infiinţăm la Uniunea Compozitorilor o comisie de tineret care se va ocupa de toate problemele tineretului şi în special de problemele cîntecului de masă, pentru că este just ca tineretul să înceapă de la genul acesta cel mai puternic.

O altă problemă foarte importantă este problema provinciei. Dacă Radiodifuziunea bunăoară în preajma unui concurs, trimite delegaţi în provincie, aceştia sînt primiţi peste tot cu neîncredere. Cei din provincie pornesc totdeauna de la problemele materiale:

— La ce-aţi venit?

— Am venit şi noi ca să vă comandăm niste cîntece.

Comisia pleacă după aceea mai departe. Se duce la Timişoara, se duce la Cluj şi în aceasta constă toată lămurirea. Dacă compozitorii din provincie constată că nu sînt premiaţi, încep protestele. Prin urmare, o luptă la care trebuie antrenat şi Ministerul Culturii este aceea pentru ridicarea provinciei, în care scop este necesară organizarea de discuţii în centrele din ţară. Trebuie să ridicăm nivelul oamenilor din provincie, căci şi acolo există talente veritabile, care ruginesc, care mor. Dacă nu ştim să ne cultivăm decît în cercul nostru strîmt, atunci provincia pe drept cuvînt poate protesta, în fiecare moment contra noastră.

Trebuie să ridicăm nu numai creaţia compozitorilor, dar şi munca ansamblurilor din provincie. Trebuiesc organizate campanii de documentare la locurile de producţie. Compozitorii trebuie să meargă la faţa locului şi apoi să scrie.

Trebuie să organizăm discuţii cu Radiodifuziunea şi cu alte instituţii de difuzare din Capitală. Trebuie să popularizăm discuţiile de astăzi.

Dacă această şedinţă, oricît ar fi fost de bine organizată s-ar rezuma la ceea ce s-a spus, ea nu şi-ar atinge scopul. Uniunea Scriitorilor şi Uniunea Compozitorilor ar trebui să prelucreze rezultatele acestor discuţiuni în secţiile respective.

Presa noastră, revistele „Muzica", „Contemporanul", „Gazeta Literară", trebuie să promoveze aceste discuţiuni, iar unele extrase ale discuţiilor, făcute după stenogramă, ar trebui trimise în provincie şi

puse la îndemîna celor de acolo, pentru a fi studiate şi prelucrate.

Desigur că aceste discuţiuni reprezintă doar un început. Noi propunem să le continuăm şi să le extindem şi asupra altor probleme importante.

Aş propune discuţiuni mai largi în întreprinderi, adică un grup de scriitori şi de compozitori să se deplaseze în anumite întreprinderi mari, unde să aibă consfătuiri cu muncitorii asupra problemei cîntecului de masă, să asculte părerile lor şi credem că vom auzi multe lucruri folositoare.

Trebuie alcătuită o comisie mixtă de compozitori şi de poeţi care să îndrume creaţia cîntecului de masă.

Această comisie mixtă ar trebui să intre cît mai curînd în funcţiune şi noi ne vom strădui s-o înfiinţăm.

Să facem serate comune între scriitori şi compozitori. Să facem cupluri pentru a rezolva mai bine problemele tehnice legate de cîntecul de masă.

Am întocmit un plan pentru 23 August pe care vrem să-l punem în lucru cît mai repede şi un plan pentru Congresul Partidului.

Comisia propusă de tov. Letoni face parte din arsenalul lui de propuneri năzdrăvane. Potrivit acestei propuneri, ar însemna să căutăm în arhivă toate cîntecele apărute de la 1944 încoace şi rezultatul trebuie să fie cam aşa, după cîte am înţeles: să se dea la o parte tot ceea ce se cîntă acum şi să se cînte tot ceea ce nu se cîntă. Nu sîntem pentru asemenea comisiuni. Tov. Letoni va primi din partea noastră critica de care are nevoie. El este un om talentat, dar uneori se ambalează în propuneri subiective.

Tov. Beniuc propune o comisie de control a tot ceea ce se difuzează la Radio.

Aceasta este o problemă de studiat. Este drept că ar trebui din cînd în cînd o comisie care să verifice diferite repertorii.

In împrejurarea însă în care muzica este dirijată de jos în sus, din momentul cînd masele sînt chemate să-şi spună cuvîntul, această comisiune nu-şi găseşte rostul.

In încheiere aş vrea să vorbesc despre autocritică.

Majoritatea compozitorilor care au luat cuvîntul nu au înţeles că trebuie să vorbească nu numai în general sau numai despre alţii, ci să vorbească şi autocritic. Trebuie să ne uităm puţin şi peste creaţia proprie, trebuie să ne gîndim pînă unde se întinde genialitatea noastră, pînă unde se întinde faima cîntecelor noastre, trebuie să ne gîndim şi la defectele noastre personale.

O asemenea atitudine ar uşura munca comisiilor şi secţiilor şi ar promova cîntecul de masă, pentru că în materie de cîntec de masă, în care trebuie să găsim cea mai bună inspiraţie, nimeni nu se poate supăra dacă este obligat să arunce zece cîntece la coş şi să oprească numai pe al unsprezecelea.

O datorie care ni se impune este aceea că trebuie să fim exigenţi, trebuie să nu mai prezentăm lucrări neşlefuite.

Trebuie să aruncăm la o parte rutina de breaslă inferioară pe care o au unii din colegii noştri. La Uniunea Compozitorilor s-a întronat de mult acea molimă a carierismului. Unii s-au rătăcit în muzică şi nu se lasă de ea. Această atitudine de carierism, de căpătuire cu ajutorul notelor, trebuie să înceteze.

Nimeni nu se ridică împotriva talentelor, dar oportunismul este o plagă care stă toată ziua la sfat cu noi şi ne împiedică în muncă.

In Uniune s-a întronat şi un egocentrism acut. Nu am auzit aci un singur compozitor care să nu vorbească întîi despre el. In fiecare zi, fiecare compozitor vorbeşte numai despre el.

Această atitudine trebuie să dispară. Trebuie să ducem o luptă puternică pentru a ne dezbăra de rămăşiţele unei mentalităţi periculoase şi să ducem o luptă energică pentru a aduce pe oameni la realitate şi la decenţă profesională.

Numai atunci vom fi compozitori de înaltă ţinută, cînd fiecare ne vom da seama de ceea ce este bun sau rău în creaţiile noastre, la fel ca şi în creaţiile celorlalţi.

O altă atitudine care s-a manifestat aci şi care este la fel de periculoasă, este atitudinea de necinste în critică.

Au fost oameni care au socotit că este bine să nu deranjeze prin critica lor anumite personalităţi din sală, care după părerea lor trebuiesc menajaţi.

Această atitudine dă naştere unei vieţi nesănătoase în Uniune. Nu mai vorbesc de o altă atitudine manifestată în şedinţă — aplauzele nemeritate pe care le-au primit unii vorbitori de cuvinte încrucişate — şi care pur şi simplu m-au uluit şi nu ştiu nici pînă acum dacă aceste aplauze au fost acordate în mod conştient sau în batjocură.

Eu cred însă că trebuie să atrag atenţiunea asupra unei astfel de demonstraţii. Un alt lucru care s-a observat au fost laudele în circuit închis. Nu ştiu dacă este de folos creaţiei de cîntece de masă, dacă ne lăudăm unii pe alţii. S-a vorbit despre cele 48 de nume de compozitori de pe tabloul de cîntece audiate. Am inclus în listă pe toţi compozitorii şi am discutat şi pe împărat şi pe proletar, pentru că am socotit că în faţa criticii toţi compozitorii trebuie să fie egali.

Dacă nu ne vom mai teme de „puternicul" care stă în sală sau de „maestrul" care stă în prezidiu, atunci nu vom ţine în loc creaţia.

Ca încheiere aş vrea să vă comunic o remarcă pe care a făcut-o tov. ministru Ţugui, care a asistat la toate discuţiile noastre.

Domnia sa a spus:

„Se discută foarte bine la Uniunea dvs.".

Cu cîţiva ani în urmă, eram departe de a se fi discutat aşa. A fost o surpriză modul cum aţi ştiut să puneţi problemele. Pe noi ne-a impresionat forţa, inteligenţa şi competenţa celor mai mulţi vorbitori.

E un semn îmbucurător pentru noi.

Cu toate deficienţele de organizare pe care le-aţi remarcat cu toţii, din această şedinţă totuşi s-a învăţat foarte mult.

Eu vă mulţumesc tuturor celor care aţi luat parte la şedinţă şi la discuţii şi vă promitem că vom munci împreună cu dv. pentru a ridica tot mai sus creaţia noastră.

Probleme ale operetei romînești și ale teatrului nostru de operetă*)

de SANDU ELIAD

Dintre toate genurile de spectacol, opereta este, incontestabil, unul dintre cele mai iubite de publicul nostru.

Faptul că, în orice zi, la orice oră s-ar juca un spectacol de operetă, nu se găsește niciodată un loc nevîndut; faptul că unele operete — cum este de pildă „Vînt de libertate" — au atins în numai 4 stagiuni un număr de aproape 400 spectacole, fără ca nici acum să se poată satisface măcar în parte cerința de bilete; faptul că teatrele de operă din Cluj și Timișoara au fost nevoite, la cererea publicului, să introducă în repertoriu spectacole de operetă, că în orașele fără teatre muzicale, orchestrele simfonice ajută fie teatrele de proză, fie formațiile de amatori, să realizeze spectacole de operetă, cum se întîmplă de pildă la Oradea, Satu Mare, Tg.-Mureș, ca să nu vorbim de Teatrul de Stat din Iași care continuă o glorioasă tradiție de prezentare de operete și vodeviluri romînești — dovedesc clar că acest gen de spectacol este unul din cele mai preferate de oamenii muncii.

Or, tocmai datorită primatului pe care-l deține în interesul publicului larg, opereta ar trebui să preocupe mai mult pe creatori, critici, muzicologi, teatrologi, iar problemele operetei ar trebui să fie dezbătute mult mai des în coloanele ziarelor și revistelor noastre. Uniunea Scriitorilor, Uniunea Compozitorilor ar trebui să analizeze critic creațiile autorilor și compozitorilor noștri de operetă, cu același interes cu care analizează alte genuri dramatice sau muzicale. Activiștii de pe tărîmul operetei, creatori și interpreți, neprimind nici un sprijin din partea celor care ar avea competența să le dea sfatul, se văd văduviți astfel de roadele schimbului de opinii, de roadele unei critici ajutătoare.

Pentru a intra în miezul problemelor care ne preocupă, este necesar să arătăm că Teatrul de Stat de Operetă va împlini în curînd patru ani de existență, timp în care a prezentat: trei operete romînești, două operete sovietice și două operete clasice din repertoriul universal.

Deși realizarea acestui repertoriu prezintă în condițiile de lucru existente un efort serios și o reușită merituoasă, este cert că printr-o planificare mai judicioasă, repertoriul teatrului nostru se va putea îmbogăți într-un ritm mai viu decît pînă acum cînd, în ultima stagiune, de pildă, nu am reușit să realizăm decît o singură premieră.

Un merit al Teatrului de Stat de Operetă este strădania sa de a traduce în viață sarcina realizării operetei noi romînești. In împlinirea acestei sarcini, colectivul a obținut unele succese evidente prin realizarea operetelor: „N-a fost nuntă mai frumoasă", de compozitorul N. Kirculescu cu libretul de H. Nicolaide și H. Negrin, lucrare distinsă cu premiul de stat; „Ana Lugojana", de compozitorul Filaret Barbu, libretul de V. Timuș și Alex. Sahighian, de asemenea laureată cu premiul de stat; „Culegătorii de stele", muzica de Florin Comișel și libretul de Paul Ionescu și Bogdan Căuș.

Aceste operete au fost primite cu deosebită dragoste de spectatori, astfel încît fiecare din primele două lucrări, au întrunit în trei ani de viață, peste 170 de spectacole, cu săli arhipline, iar succesul operetei „Ana Lugojana" este departe de a fi epuizat.

Dar o analiză mai adîncă a succeselor obținute, este necesară tocmai pentru a nu risca să ne înțepenim într-un stadiu, care trebuie neapărat depășit. Succesele dobîndite de creațiile romînești în domeniul operetei se datoresc nu numai calităților certe pe care le au ci, într-o măsură și mai mare, dorinței maselor largi de spectatori de a asculta în cadrul genului operetei o muzică înrudită cu graiul muzical al poporului, grai care le este familiar. Explicația succeselor dobîndite de operetele romînești mai trebuie căutată înafară de calitățile pe care le au, și în bucuria oamenilor muncii de a se regăsi pe scena operetei în eroii zilelor noastre, în loc de a vedea evoluînd pe scenă personaje ce le sînt străine, și în dorința spectatorilor noi de a vedea desfășurîndu-se pe scenă acțiuni și conflicte care reflectă propriile lor probleme de viață.

Libretiștii și compozitorii operetelor noi romînești, reprezentate, sau încă nu, au adus în creația lor și aceasta le este meritul, temele noi de viață. Din păcate, majoritatea acestor teme nu se încadrează în limitele genului.

„Opereta este o operă comică, ușoară, populară, în care proza alternează cu forme muzicale necomplicate, apropiate de viața de toate zilele a maselor. Ca formă, opereta este o sinteză de cîntece, glume, dansuri, dialoguri spirituale, lirică duioasă, scene cu coruri și dansuri populare de masă" — astfel definește genul criticul I. Nestiev într-un articol apărut în revista „Sovetskaia Muzîca", iar criticul E. Groșeva vorbind despre operetă într-un alt număr din „Sovetskaia Muzîca", cere: „Să înapoiem operetei veselia ei sinceră, eleganța și caracterul ei spumos, fastul și humorul". Se înțelege că într-un asemenea gen de teatru, nu încap, nu au timp să se dezvolte și nu există mijloace potrivite pentru rezolvarea unor teme severe, ample cum ar fi: construcțiile uriașe ale socialismului, lupta împotriva sabotorilor criminali, sau alte asemenea teme cu conflicte care au nevoie de legile severe ale dramei în proză, de cîmpul vast al filmului sau de amploarea simfoniei și a oratoriului. Din noianul de teme actuale, trebuiesc alese acele ale luptei pentru construirea socialismului care-și pot găsi rezolvarea în limitele genului operetei.

M. I. Kalinin fiind întrebat de niște scriitori tineri ce teme să abordeze în lucrările lor, a răspuns: „Un băiat iubea o fată — cu condiția însă ca băiatul să fie un băiat al epocii noastre și fata să fie și ea o fată a vieții noastre".

Mi se pare că o mai clară definire a temei posibile în operetă nu se poate da.

Din pricină că în general, temele abordate de libretiștii și compozitorii noștri de operetă nu încap în acest gen *vesel, spumos, elegant*, nici libretele și nici muzica nu reușesc să se înscrie în legile genului, forțîndu-l astfel pînă la deformare și distrugîndu-i caracteristicile, care-i fac farmecul, farmec exercitat cu atîta măestrie de operetele clasice asupra multor generații de spectatori, farmec care nu a încetat nici astăzi, fiindcă lucrările unui Offenbach, Strauss, Suppé, Kalman sau Lehar, rămîn operete și nimic altceva decît operete.

Dispariția genului de operetă de pe scenele noas-

*) In cadrul rubricii „Probleme și discuții", publicăm articolul tov. Sandu Eliad, maestru emerit al artei din R.P.R., director al Teatrului de Stat de Operetă din București. Invităm pe compozitori, interpreți, critici, scenariști și pe cititorii noștri să-și exprime în cadrul acestei rubrici punctul de vedere cu privire la problemele cuprinse în articol.

tre timp de aproape trei decenii, a făcut ca libretiştii, compozitorii şi artiştii de operetă să piardă continuitatea dezvoltării genului.

O condiţie de bază a dezvoltării operetei romîneşti rămîne construirea ei pe bazele legilor şi tehnicii operetei clasice. Să învăţăm din opereta clasică: vioiciunea acţiunii, orchestraţia strălucitoare, spontaneitatea spumoasă a replicii şi mai ales primatul melodiei, melodie care trebuie să se înscrie firesc în acţiune.

In opereta nouă romînească trebuie introdusă satira, unul din elementele de bază ale genului, care, mînuit cu dibăcie, poate crea adevărate portrete sociale, contribuind astfel la demascarea a tot ce este vechi şi putred, a tot ce frînează şi se opune construirii vieţii noi, omului nou. Libretiştii şi compozitorii noştri trebuie să fie mult mai exigenţi în privinţa calităţii prozei şi versurilor. Deşi în operetele romîneşti există personaje comice reuşite, deşi există momente de humor valabil, nu ne putem mulţumi azi cu un humor bazat pe calambururi sau pe stîlcirea limbii de către unele personaje, proprie vechilor operete, ca în „Ana Lugojana"; nu ne mai pot satisface dialoguri insipide şi versuri pline de platitudini, din care se pot cita destule din „Culegătorii de stele", sau replici bombastice, lozincarde şi versuri lipsite de poezie, cum se găsesc din abundenţă în „N-a fost nuntă mai frumoasă". Libretiştii noştri trebuie să se străduiască să pună la îndemîna compozitorilor librete care să-i inspire, să le înaripeze imaginaţia pentru a crea arii de largă respiraţie în locul cîntecelor minore şi a cupletelor vulgare, sau ca în „Culegătorii de stele", a abundenţei de valsuri care nu se încadrează în atmosfera piesei (fiindcă nu trebuie uitat nici o clipă că în operetă, aria este mijlocul de seamă pentru caracterizarea eroului şi a stării sale sufleteşti). Personajul de operetă trebuie să se exprime în primul rînd prin muzică, oricare ar fi rolul său în conflict, fie el comic sau dramatic.

Un exemplu just de echilibru între părţile cîntate şi cele vorbite îl prezintă rolurile din opereta sovietică „Vînt de libertate" de Dunaevski. Mijloacele specifice operetei, permit o realizare artistică valoroasă a eroului pozitiv al vremii noastre, mai mult prin romantismul pe care-l pot întruchipa cu mai multă uşurinţă şi mai adecvat, decît în cadrul oricărui alt gen dramatic, putînd astfel satisface deplin acele cerinţe arătate în raportul lui G. M. Malencov, la cel de al XIX-lea congres al P.C.U.S., cu privire la „înaltele calităţi sufleteşti şi trăsăturile pozitive tipice ale caracterului omului simplu"... pe care arta realistă trebuie să le descopere şi să le scoată la iveală, creînd... „în culori vii, chipul său artistic, demn de a fi exemplu şi obiect de imitare pentru oameni".

Acest principiu este perfect valabil şi pentru personajele comice pozitive care, cu voie bună, optimism, pot participa în acţiune şi rezolva greutăţi şi lipsuri. Oare e neapărat nevoie ca eroul pozitiv să fie grav, solemn, distant; el nu poate fi şi vesel, prietenos, plin de humor?

Temele noi care sînt utilizate în opereta noastră aduc cu ele pe scenă şi un personaj nou: masa. Dacă în opereta clasică, corul avea doar rolul de figurant: invitaţi, invitate, asistenţă întîmplătoare, în opereta nouă corul trebuie să capete cu totul altă înfăţişare. El trebuie să fie un personaj nou, viu şi activ, un important participant la acţiune. Prin aceasta, corul capătă o însemnătate pe care n-a avut-o pînă acum în operetă. El trebuie să participe şi în dialog cu personajele solistice şi să aibă şi momente de dialog muzical în sînul masei corale. Un început de rezolvare justă a rolului corului în operetă, l-am avut, într-o oarecare măsură, în „Culegătorii de stele".

Libretiştilor şi compozitorilor le revine deci sarcina de a veghia ca piesele corale să nu fie de loc mai prejos de ariile şi duetele soliştilor; ele trebuie să fie tot atît de poetice, de melodioase, de corespunzătoare momentului scenic, de participante în conflict ca şi ariile şi duetele. Aceasta se cere cu atît mai mult, cu cît aceste momente corale vor putea fi preluate apoi de sutele de coruri de amatori, însetate după material coral de operetă.

Incă un element foarte important în operetă, care a fost uitat sau este tratat cu uşurinţă de libretiştii şi compozitorii noştri, este dansul. In opereta clasică, personajul este caracterizat nu numai prin ceea ce spune, ci şi prin dansurile pe care le execută. In opereta noastră eroii nu dansează şi astfel genul este sărăcit de unul din mijloacele sale caracteristice, care are o mare influenţă asupra spectatorului.

Un asemenea moment de dans între doi eroi s-ar fi putut realiza în finalul actului I din „Ana Lugojana", cînd se creează dansul şi cîntecul.

Nici baletului nu i se dă atenţia de care ar trebui să se bucure. Baletul apare în opereta noastră ca un divertisment, în loc să se nască din necesitatea acţiunii, aşa cum se nasc de pildă în „Ana Lugojana" cîntecul şi dansul care au împrumutat titlul operetei. Muzica baletului de operetă se cere să fie dezvoltată astfel încît să permită corpului de balet să danseze în stilul tehnicei sale clasice şi de caracter păstrînd caracteristicile esenţiale ale dansului popular. Dar trebuie să nu fie silit de construcţia muzicală să danseze în stilul folcloristic „pur" pentru care tehnica sa este necorespunzătoare (cum este silit să danseze, datorită muzicii, în opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă").

O dificultate pe care o întîlnim în realizarea pe scenă a unora din operetele romîneşti, este ţesătura dificilă a părţilor de canto, atît la solişti cît şi la cor, precum şi orchestraţia prea groasă. Ambele greşeli obosesc inutil vocile cîntăreţilor, iar orchestraţia neadecvată operetei, duce la acoperirea vocilor de către orchestră, atît în canto cît şi în părţile vorbite pe fond muzical.

Am arătat la începutul articolului că unul din punctele pozitive ale activităţii Teatrului de Stat de Operetă este acela că el a reuşit să prezinte, în spectacole curat realizate, trei operete romîneşti pe teme actuale sau progresiste. Conducerea Teatrului a manifestat o atitudine concesivă faţă de lucrările prezentate. Un exemplu îl poate constitui insuficienta conlucrare cu autorii operetei „N-a fost nuntă mai frumoasă", al cărei libret are mari lipsuri: conflictul se rezolvă de fapt la finalul actului I, actul al II-lea e compus din două tablouri, din care primul e un skeci de revistă şi al doilea un tablou de muncă, lipsit total de acţiune scenică, iar actul al III-lea nu adaugă nici el nimic conflictului decît o apoteoză stereotipă.

O lipsă a teatrului de operetă este că n-a făcut decît foarte puţin pentru a atrage scriitorii şi dramaturgii de frunte, la crearea de noi librete de operetă: mă gîndesc de pildă la Mircea Ştefănescu, Tudor Şoimaru, Aurel Baranga, Tudor Muşatescu; după cum n-am făcut decît prea puţin pînă acum pentru a-i cîştiga pentru operetă pe compozitorii, care n-au încercat încă să atace acest gen, dar care după credinţa noastră ar reuşi să creeze cu succes şi operete romîneşti, cum ar fi de pildă: Ion Vasilescu, Edgar Cosma, Aurel Giroveanu sau Hartulari-Darclée, H. Mălineanu, sau să-l ajutăm să revină în activitatea operetistică pe Viorel Doboş.

Sarcina aceasta îi revine acum şi Consiliului artistic al Teatrului de Stat de Operetă. Dacă acesta va fi mai dinamic în acţiune şi mult mai exigent şi combativ în analizarea operetelor pe care le audiază, multe din lipsurile arătate mai sus vor putea fi evitate. Pentru îmbogăţirea repertoriului de operete romîneşti, şi Ministerul Culturii ar trebui să dea un sprijin mai eficace, achiziţionînd pentru nevoile altor teatre muzicale sau formaţii de amatori, acele lucrări care nu-şi găsesc locul imediat pe prima noastră scenă de operetă. Radiodifuziunea ar trebui şi ea să ţină seamă de insistentele cereri ale ascultătorilor de a mări numărul emisiunilor de

operetă — azi extrem de sărace — comandînd şi achiziţionînd mereu noi lucrări, care apoi ar putea fi prelucrate şi pentru scenă.

Pentru a putea prezenta opereta într-un chip artistic desăvîrşit va trebui să constituie pentru noi o lege ca repetiţiile să se facă cu mai multe serii de interpreţi şi să nu mai apară în distribuţie actori fără o temeinică pregătire — cum s-a făcut din păcate pînă acum. De asemenea colectivul nostru va trebui să lichideze lipsurile pe care le are, dintre care cea mai gravă este superficialitatea cu care o parte din interpreţii noştri lucrează asupra rolului, mulţumindu-se cu şabloane pe care le reproduc continuu.

Ridicarea necontenită a măestriei lor actoriceşti, de cîntăreţi, de dansatori, va trebui să fie mereu sarcina noastră de frunte. Meseria artistului de operetă este una din cele mai grele, fiindcă este cea mai complexă — deşi genul este catalogat de către unii snobi, ca un „gen uşor". Artistul de operetă trebuie să stăpînească integral meşteşugul cîntatului, meşteşugul actoricesc şi meşteşugul dansului. Asemenea artişti avem în colectivul nostru. Din păcate însă puţini; noi avem acum cîntăreţi care nu ştiu să joace şi să danseze şi mulţi actori care nu ştiu, nici nu au glas să cînte şi nici aptitudini măcar reduse, de dansatori. In mare măsură deosebirile calitative dintre distribuţia întîia şi cea de a doua rezultă din lipsa unui colectiv omogen cu suficiente forţe de valoare pentru a face faţă la 2—3 distribuţii. Remedierea cît mai rapidă a acestei lipse esenţiale în alcătuirea colectivului nostru trebuie să constituie o preocupare de prim plan pentru Ministerul Culturii şi pentru conducerea Teatrului de Stat de Operetă. Credem că o primă măsură ar trebui să fie aceea de a se înfiinţa la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu' o clasă de operetă pe lîngă clasa de operă, în care să se predea celor înzestraţi pentru operetă, disciplinele specifice genului. Dar şi noi va trebui să ne ocupăm mai temeinic de creşterea cadrelor tinere din instituţie, prin înfiinţarea unui curs de ridicare a nivelului lor profesional. Cu atît mai mult se cere aceasta, cu cît de curînd decedatul N. Kiriţescu a dovedit, prin distribuţia spectacolului „Culegătorii de stele", că printre tinerele elemente ale teatrului se găsesc unii foarte înzestraţi.

O lipsă serioasă a noastră este aceea că nu am reuşit pînă acum să ne alcătuim o orchestră omogenă, capabilă să facă faţă exigenţelor muzicii de operetă, de multe ori tot atît de însemnate ca şi ale operei. Prin constituirea de cercuri de studii profesionale, noi vom putea, cu ajutorul muzicanţilor valoroşi pe care-i avem, să îmbunătăţim şi calitatea celor mai slabi. Dar şi aici, sprijinul Ministerului Culturii va fi de mare folos, dacă se va face o mai justă repartiţie a forţelor instrumentale din instituţiile noastre muzicale. Azi ne aflăm în situaţia că, în multe instituţii, cu sarcini muzicale mai simple, se află mai mulţi executanţi de valoare la acelaşi instrument, decît în instituţiile unde problemele muzicale sînt mult mai dificile. Mă refer mai ales la ansambluri.

Am vorbit pînă acum mai mult de lipsurile existente în rezolvarea problemei teatrului de operetă de la noi: asta nu înseamnă de loc că lucrurile merg numai prost, că nu am făcut în acest domeniu paşi înainte. Ar fi suficient să compare cineva numai drumul parcurs de la puţinele operete romîneşti create sub regimul burghez şi pînă la ultimele realizări în acest domeniu, care, cu toate lipsurile, prezintă totuşi o creştere calitativă de care putem fi mîndri: „Ana Lugojana" a fost preţuită şi cîntată pînă acum de cîteva ori la radio-Moscova. De asemeni şi opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă" care a fost prezentată cu succes la teatrul de operetă din Budapesta (cu anumite modificări de libret). „Culegătorii de stele" este pornită pe o serie lungă de spectacole, pe care publicul le aplaudă cu căldură; aşa cum aplaudă şi se bucură de prezentarea fragmentară a operetelor în spectacolele pe care brigăzile noastre mobile, din care fac parte vîrfurile artistice ale Teatrului, le dau în întreprinderi şi la sate şi în staţiuni de odihnă.

Prin atenţia pe care cu drept cuvînt Ministerul Culturii o acordă azi problemelor operetei, se deschid acestui gen perspective largi de dezvoltare. De curînd a luat fiinţă în Oraşul Stalin un teatru permanent de operetă, care înainte funcţiona sporadic şi era compus din amatori. Alte formaţiuni de operetă sînt în perspectivă de a fi înfiinţate.

Nivelul spectacolelor de operetă este într-o vădită creştere. Ca exemple pozitive putem cita spectacolele „Aculina" şi „Casa cu trei fete" la Teatrul de Stat de Operetă din Bucureşti, „Ana Lugojana" la Opera Romînă din Cluj şi tot la Cluj, la Opera Maghiară „N-a fost nuntă mai frumoasă", „Vînt de libertate" la Opera din Timişoara. Credem că un schimb de experienţă între instituţiile care realizează asemenea spectacole, ar duce neîndoios la o şi mai temeinică îmbunătăţire a interpretării genului.

Articolul de faţă ar putea să pară stufos, dar în vîrful condeiului se îmbulzesc atîtea probleme ale operetei, care se cer dezbătute, lămurite şi rezolvate, încît e greu să le sistematizezi şi mai ales să renunţi de a le pune. Sper însă că acest articol va constitui doar un început pentru o discuţie mai amplă asupra unui gen care a intrat pe poarta mare a creaţiei romîneşti.

Simfonietta a IV-a de Mihail Andricu

de EUGEN RADOVICI

Executată pentru întîia oară la Ateneul R.P.R., în martie 1954, de Orchestra Simfonică Radio, sub conducerea dirijorului Alfred Alessandrescu — Simfonietta a IV-a (op. 73) de Mihail Andricu maestru emerit al artei din R.P.R. este una din cele mai recente lucrări ale acestui compozitor.

In cadrul destul de restrîns al unui articol ce-și propune să analizeze o singură lucrare a unuia

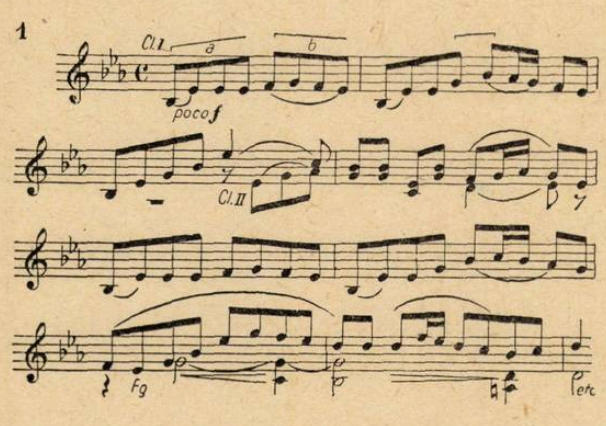
din reprezentanții simfonismului romînesc, cu greu s-ar putea face considerații și aprecieri de valoare asupra întregii sale creații. Opera lui Mihail Andricu, în complexul ei, merită să facă obiectul unui studiu aparte, depășind proporțiile prezentului articol mongrafic.

Analizăm în cele ce urmează Simfonietta a IV a de Mihail Andricu.

Simfonietta a IV-a, în mi bemol major, se compune din patru părți. In linii generale, ea prezintă structura tradițională a simfoniei clasice, așa cum a fost statornicită de la Beethoven încoace, — cu distincțiunile pe care le vom vedea la sfîrșitul acestui studiu. Aparatura orchestrală e destul de amplă: instrumentele de lemn, cîte două (înafară de flaute, care sînt 3), 3 trompete, 3 tromboni-tuba, cvintetul de coarde, harpa, celesta și o întreagă serie de instrumente de baterie și culoare.

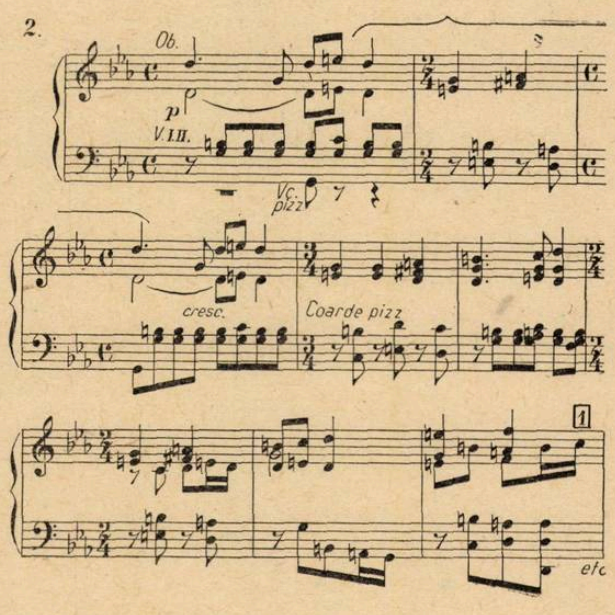
Prima parte, „allegro poco moderato" este concepută în forma sonată. Clarinetul I emite, fără nici o introducere, cu fermitate, prima idee melodică a grupului tematic principal, formată dintr-o frază de opt măsuri, grupul coardelor mărginindu-se la un acompaniament sporadic în pizzicato. Mișcarea generală de optimi a temei îi imprimă un caracter de vioiciune și elan:

1



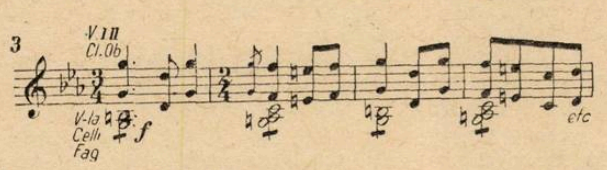
Acestei prime fraze i se alătură nemijlocit o a doua frază, în tonalitatea mediantei inferioare, sol major, preluată de oboi. Deși de o configurație melodică deosebită și prezentînd acea asimetrie ritmică caracteristică îndeosebi structurii colindelor, această frază continuă logic ideea anterioară (din ex. 1). Acompaniamentul de coarde *arco* și *pizzicato* — pe alocuri și sincopat — menține mișcarea vioaie de la început:

2.



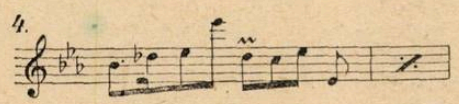
Ideea melodică a acestei fraze este continuată în perioada evolutivă ce urmează (în mixolidic); aceasta constituie totodată partea centrală a grupului I tematic, în care intervine activ întregul grup al coardelor. Ea va fi utilizată, după cum

vom vedea, și în partea de dezvoltare a mișcării. Momentul e de bucurie interioară, de plenitudine:



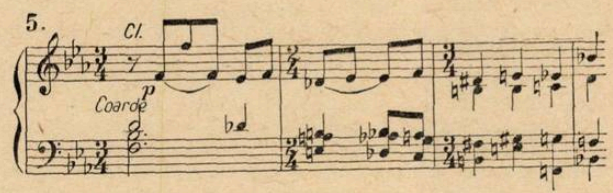
După ce modulează înapoi spre mi bemol și se aude o dulce chemare de corn pe intervalul melodic de terță majoră ce-și are obîrșia într-unul din fragmentele motivice de pînă acum, clarinetul încheie primul grup tematic cu intonarea din nou a primei fraze (din ex. 1), ale cărei elemente sînt apoi duse mai departe, făcînd trecerea spre tema a II-a.

Sînt de remarcat aci atît inflexiunea mixolidică a motivului cu care se ajunge la cel de al doilea punct culminant din acest sector tematic:



— motiv de o mare expresivitate — cît și tratarea armonică a acestei perioade de trecere. Incă de la apariția motivului sus citat (din ex. 4), acordul de pe tr. I mi bemol (major) și-a pierdut forța tonală, prin răsturnarea lui în cvart-sext (cu si bemol la bas), prezentînd astfel tendința de trecere spre tonalitatea dominantei, si bemol, care va fi aceea în care va apare tema a II-a.

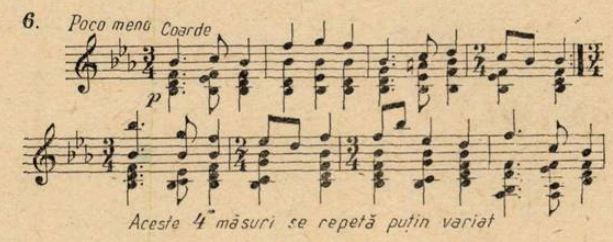
Dar acordul pe si bemol, care rămîne la baza întregii perioade, cu toate inflexiunile ce intervin alternativ, se înfățișează tot în cvart-sext. Este o instabilitate tonală, un fel de șovăire armonică a întregului pasaj, ce-și caută echilibrul și și-l găsește abia după ce fraza a trecut printr-un ultim avatar cromatic: [1])



Tema a II-a apare la grupul de coarde într-un tempo mai reținut, ca o liniștire; la contrastul față de tema I contribuie atît ritmul diferit, ternar, cît și valorile notelor (mișcare generală de pătrimi).

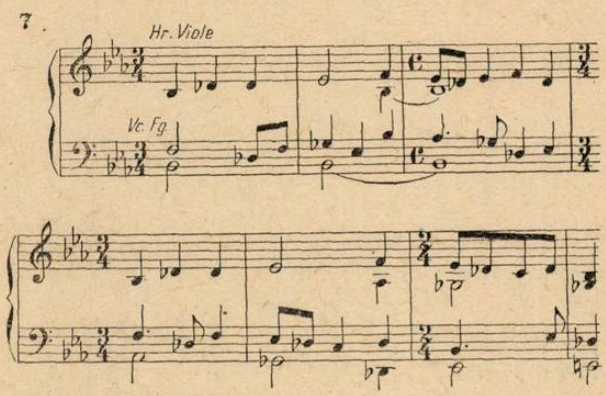
Tema aceasta are un pronunțat caracter de colindă; există o oarecare înrudire intonațională cu unele elemente ale frazei a II-a din tema I (ex. 2), — dar aceasta nu dăunează contrastului tematic — ci accentuează unitatea de stil și atmosferă.

Iată ideea principală melodică a temei a II-a:



1) Dacă mă opresc uneori la chestiuni ce aparent sînt de importanță secundară, de amănunt — o fac pentru că ele pot servi să releve unele procedee caracteristice ale compozitorului (E.R.).

Atmosfera de poezie calmă, suavă, a acestei idei se umbrește, odată cu fraza următoare, intonată de cornul I și viole, cu acompaniamentul violoncelelor și al fagoților.



Această melodie sobră, cu rezonanțe arhaice și utilizînd un material pentacordic, se bazează pe modul eolian pe si bemol (și nu doric) ceea ce rezultă din complexul tratării sale armonice. Saltul de terță mică din cuprinsul acestei fraze ne amintește de acea celulă melodică pe care o regăsim în multe din cîntecele populare de leagăn sau de jale.

Perioada centrală a acestei grupe tematice, la formarea căreia contribuie motive din ambele fraze de mai sus (din ex. 6 și 7), are un caracter armonic nestabil, evolutiv, din cauza inflexiunilor cromatice și modale la care se recurge în decursul ei. Prin intervenția treptată a întregii orchestre, se ajunge la un punct culminant, în *forte*, în care răsună cu amploare, motivele primei fraze a temei a II-a, — afirmare de siguranță calmă, de hotărîre reținută. Pentru scurt timp însă. Odată cu descreșterea dinamică, apare mișcarea de optimi a primei teme, ca ivirea unei neliniști, a nerăbdării. Cornul rămîne să încheie singur, bucolic, cu un desen melodic din ce în ce mai redus, această parte codală a expoziției.

Se poate observa că între structura celor două grupe tematice descrise mai sus există o oarecare analogie, atît din punctul de vedere al așezării frazelor cît și din acela al plasării punctelor culminante și procedeelor de tratare armonică.

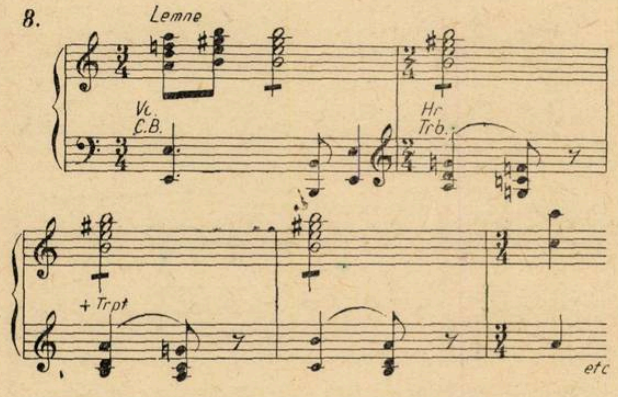
Partea de dezvoltare a acestei mișcări a Simfoniettei (formată din 58 măsuri) — este cu mult mai scurtă decît expoziția, care cuprinde 112 măsuri. „Relativ restrînsa întindere a părții de dezvoltare e motivată de larga așezare a părților tematice" a argumentat H. Riemann cu privire la o asimetrie similară din simfonia a II-a în fa, partea I-a, a lui Brahms. In cazul mișcării prime a Simfoniettei lui Mihail Andricu, — al cărei caracter este mai mult expozitiv — intervine încă o motivare: o amplă prelucrare tematică, pe planuri vaste, ar fi fost în discrepanță cu natura însăși a lucrării.

In timp ce viorile prime întrețin pe nota si bemol o mișcare nervoasă de optimi, fragmentul de motiv pe care-l găsim în exemplul 3 (măsura 1), apare la violoncele și viole, ferm, repetat, pe tonalitatea devenită sol bemol. Oboiul răspunde mai moale, cu intonarea întregului motiv și cu particularitățile modale din expoziție. Dialogul se continuă, în tonalitatea de fa diez obținută prin schimb enarmonic (sol bemol-fa diez), între basi și oboi cu clarineți, primul tactmotiv combinîndu-se acum cu fragmentul *b* din ex. 1 (măsura 1). Prin mijlocirea acestui fragment (între timp fiind adoptat modul doric pe *la* prin coborîrea cromatică a lui do diez la do natural), se ajunge la o frază în care (pe armonia mi-sol diez-si) dialogul continuă între basi și corni — aceștia din urmă intonînd numai o subdiviziune, formată din două note, în secundă

coborîtoare, a motivului, preluată apoi și de celelalte alămuri prin repetarea pe alte trepte.

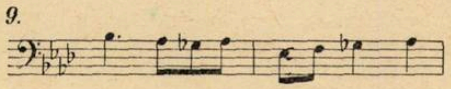
Dăm mai jos ultimele patru măsuri ale acestei fraze puternic disonante, interesantă prin procedeele armonice de care se face uz:

8.



Odată cu ajungerea în totalitatea Fa, care ia, după două măsuri aspectul modal doric, începe prelucrarea unor elemente din tema a II-a (ex. 6), în noi combinații melodice, care duc la punctul culminant al dezvoltării și totodată al întregii prime mișcări a Simfoniettei. Aci, alămurile intonează puternic, ca într-un coral, o frază ce-și are obîrșia tematică tot în a doua temă, pe care se suprapune o contramelodie intensă (condusă de instrumentele acute), derivînd din elementele primului grup tematic. Disonanțele tari ale instrumentelor de alamă pe o pedală de *do*, considerată la început ca dominantă a tonalității *fa* de pînă acum, cedează pentru a lăsa cornii să intoneze motivul principal al temei a II-a, tratat sincopat, în chipul aceleiași chemări nostalgice pe care o regăsim în mai multe pasaje ale lucrării. Elementele motivului

9.



(derivat din a doua idee melodică a temei a II-a), repetate obsedant pe tonalitatea mi bemol — la care s-a ajuns în urma unor ingenioase procedee modulatorii cromatice și enarmonice — conduc (prin cadență plagală) la reexpoziția primei teme, *în mi bemol major*.

Nu conflict dramatic, ci încordare, efort în sînul naturii înconjurătoare, a însemnat, după părerea noastră, partea centrală a primei mișcări.

In reexpoziție, temele sînt reluate, într-o formulare asemănătoare aceleia de la început, cu oarecare modificări în instrumentație și cu scurtarea perioadei de trecere spre tema a II-a.

Ideea principală a acesteia — atribuită de astă dată cornului I susținut la octava inferioară de un fagot, apoi flautului I acompaniat de clarineți și fagoți, — ia un pronunțat caracter bucolic. A doua idee a acestui grup tematic apare în mi bemol minor (cu caracteristicile sale modale), redusă la un minimum de bagaj armonic, — susținută de un fel de ison al violoncelelor în mișcarea de optimi a temei I-a. In puntea către perioada de încheiere, orchestra se învolburează într-un mare crescendo, inflexiunile cromatice ale armoniilor contribuind la accentuarea intensității. Tema a II-a apare din nou, intonată puternic de întreaga orchestră. Este un moment de emoție viguroasă și vibrantă, de împlinire — poate momentul cel mai frumos al Simfoniettei. Treptat, tema expiră într-o frază dulce de corn. Coda („piu tranquillo") este de dimensiuni reduse. Mai lungă ar fi diluat emoția produsă. Violoncelele, apoi celelalte coarde, preiau motivul principal al primei teme. Primele două note ale acestuia (si bemol-mi bemol, mi bemol-si bemol), în valori lărgite, prilejuiesc un ultim dialog între fagoți și cornul I, într-un cadru aerian, de liniștire, — apoi coardele încheie cu primele măsuri ale temei a II-a în pizzicato.

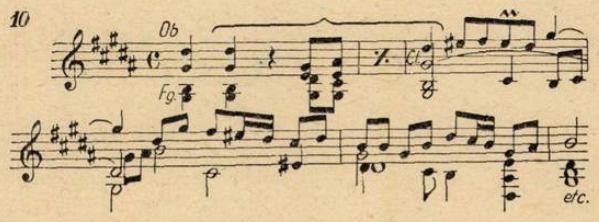
O concluzie de un pronunțat lirism, de o discretă poezie, una din încheierile cele mai frumoase din muzica lui Mihail Andricu.

Partea a II-a a Simfoniettei, „Poco adagio", este foarte scurtă, are abia 50 de măsuri. De un caracter meditativ, cu profunde rădăcini în melosul popular — ca intonații și atmosferă — acest adagio este un cîntec format din înlănțuirea curgătoare a unor fraze largi, a căror forță expresivă crește gradat pînă la un moment de mare intensitate lirică, pentru ca apoi, prin descreștere treptată, să se ajungă la reluarea primei fraze, în înfățișarea ei de la început. Schema acestei părți ar putea fi A, A', B, A", cu o scurtă frază codală.

Tematica are strînse afinități cu aceea a primei părți, în ce privește unele contururi melodice. Tonalitatea predominantă este aceea de sol diez minor, menținută de-a lungul întregii mișcări, cu excepția unor fugitive inflexiuni spre si major — și cu diferite varietăți modale grefate pe tonalitatea de bază, cadențări dorice și eolice, etc.

Iată primele măsuri ale perioadei I-a, intonată numai de instrumentele de lemn, și în care ne aflăm în modul doric:

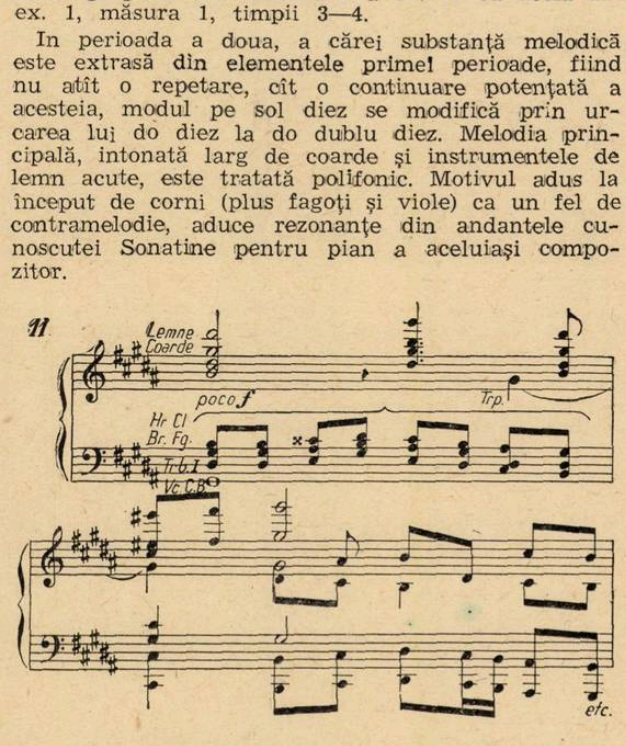
10



Se poate vedea ușor, de pildă, înrudirea motivului prim de mai sus cu acela din ex. 2, măsura 1—3 (ambele marcate prin acoladă). De asemenea, înrudirea grupului din măsura 3 a ex. 10 cu acela din ex. 1, măsura 1, timpii 3—4.

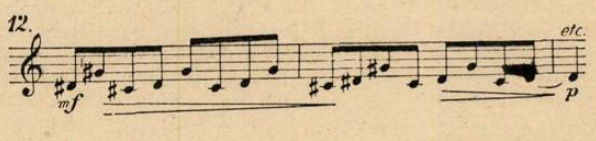
In perioada a doua, a cărei substanță melodică este extrasă din elementele primei perioade, fiind nu atît o repetare, cît o continuare potențată a acesteia, modul pe sol diez se modifică prin urcarea lui do diez la do dublu diez. Melodia principală, intonată larg de coarde și instrumentele de lemn acute, este tratată polifonic. Motivul adus la început de corni (plus fagoți și viole) ca un fel de contramelodie, aduce rezonanțe din andantele cunoscutei Sonatine pentru pian a aceluiași compozitor.

11



Perioada a III-a, în care își are sediul și punctul culminant de care am vorbit mai sus — începe

cu un motiv a cărei obîrşie o găsim de asemeni în prima mişcare a Simfoniettei. La finele acestei perioade — în sînul căreia se trece de la *ff* la *pp* — auzim din nou o chemare nostalgică a cornului, bazată pe motivul iniţial al adagio-ului,

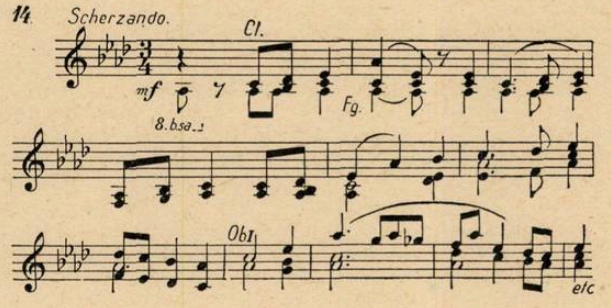


după care fraza de la început e reluată discret de oboiul I. Un scurt pasaj de inflexiuni cromatice aduce fraza codală în care cornul este îngînat duios de oboi, pe o armonie ţinută de viori şi viole:

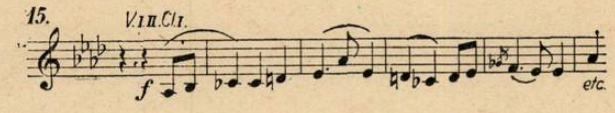
Intervalul de cvintă (sol diez-re diez), cu care se încheie în *pp* adagio-ul, capătă o stranie rezonanţă prin alăturarea concomitentă a secundei mari — la diez.

Scherzando-ul în 3/4, ce constituie *partea a III-a*, a Simfoniettei, este construit în forma tripartită dezvoltată, A B A (fiecare din aceste trei părţi, fiind constituită din cîte 3 perioade: (a b a), plus o parte codală. Tonalitatea de bază este la bemol, omonim major al aceleiaşi minore a adagio-ului precedent.

Vioaie, suplă, cu rezonanţe de colindă, prima frază este atribuită instrumentelor de lemn pe un fond de pizzicato al corzilor grave

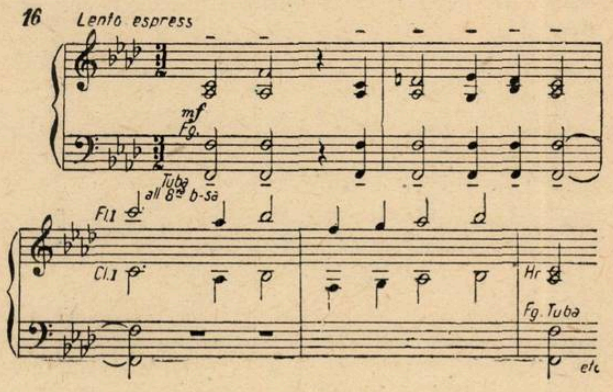


Perioada următoare (b) revine îndeosebi coardelor, în tonalitatea mi bemol minor, cu secunda mărită do bemol-re diez şi cu sol bemolizat (varianta cromatică de doric):



Melodia perioadei (a) este reluată de clarinet, cu o contramelodie intonată „dolce" de viori, apoi de oboiul I, imitat picant de flautul I. Atît perioada concluzivă — care conţine punctul culminant al acestui A —, cît şi fraza care ne conduce în „piano" la „Trio", utilizează elementele tematice de pînă acum ale mişcării.

Trio-ul, „lento espressivo", în 3/2, apare într-o varietate de doric (cu re becar) grefat pe tonalitatea fa minor (Mediana inferioară a tonalităţii scherzo-ului). Dar modul se schimbă necontenit, curînd devine frigic (prin bemolizarea lui sol şi re). Apoi apare secunda mărită la bemol-si becar etc. Intreagă această parte este un dialog între suflători gravi şi acuţi — corzile pauzînd pe toată întinderea ei.



Este interesantă sonoritatea replicii lemnelor (flaut+clarinet sau flaut+fagot) aflate la distanţă de dublă octavă. Şi motivele acestei părţi au afinităţi cu tematica primei mişcări. Dialogul de care am vorbit, e întrerupt la mijloc de corul masiv, sonor, al întregului grup de instrumente de alamă.

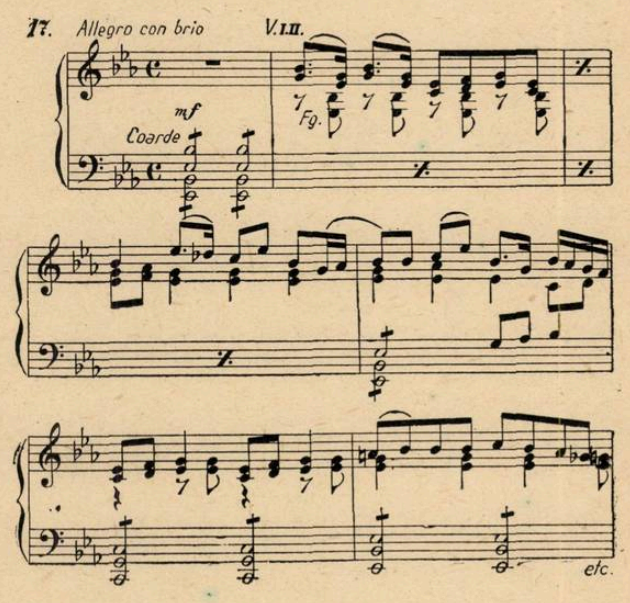
Izul vetust al acestui trio se datoreşte cred, atît pronunţatului caracter modal cît şi pedalei în fa ce stăruie tot timpul — fie chiar numai latent.

Scherzo-ul revine apoi în forma iniţială, cu unele modificări în instrumentaţie, de data aceasta mai plină. Incheierea este marcată de intonarea scurtă, ca o ruptură, a acordului pe la bemol, de către întreaga orchestră.

Finalul (allegro con brio) este într-adevăr o piesă scînteietoare de vervă, bogată în melodie şi ritmuri variate, — de un caracter dionisiac. Aflat în tonalitatea mi bemol (major), acest final are o formă mixtă (de trecere), oarecum de rondo-sonată, rezultată din alăturarea alternativă a două teme contrastante, cu o scurtă dezvoltare între ele, — în partea mediană.

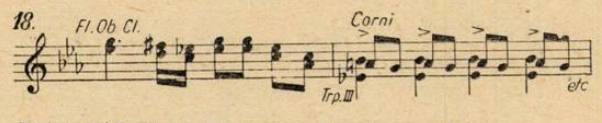
Schema este următoarea: A B A A' B A B coda.

Fraza iniţială a primei teme A (avînd la rîndu-i forma a b a) este atribuită viorilor I şi II, acompaniate susţinut, în mişcare de optimi, de celelalte coarde.

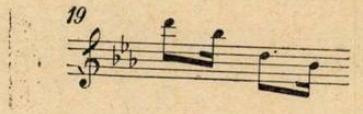


O a doua frază (b), continuă (la instrumentele de lemn, corni şi trompete cu acompaniamentul neîncetat al corzilor) torentul de mişcare, elan şi rit-

murî. Redăm aci ideea melodică a primelor două măsuri :

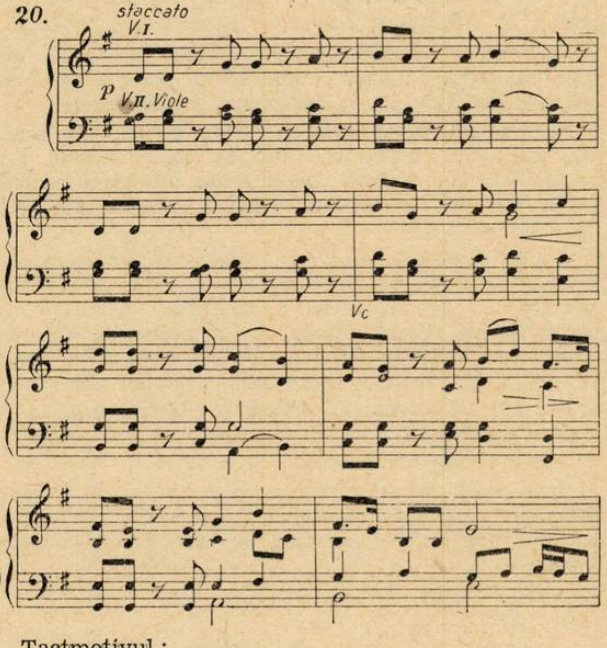


Prin mijlocirea fragmentului de motiv

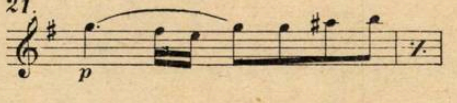


repetat cromatic în sus de mai multe ori, se ajunge la reluarea frazei I-a (a). Cu elementele motivice de pînă acum se formează o nouă frază, de trecere spre tema a II-a, care apare în sol (major).

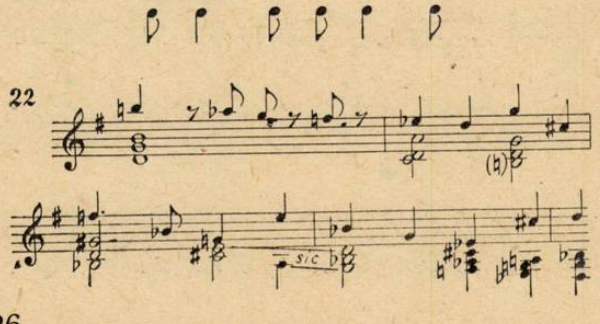
Fraza întîia, cu caracter de joc popular, oarecum reținut, este atribuită coardelor în staccato. Încheierea feminină (în mi minor) a acestei fraze ne este familiară, am mai auzit-o în unele cîntece populare de joc.



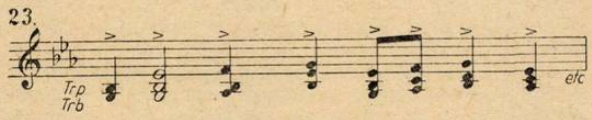
Tactmotivul :



(repetat în cadrul a 4 măsuri) prin mijlocirea căruia se formează fraza mediană, care urmează, derivă melodic și ritmic din acela al primei teme, citat în ex. 18, măsura 1. El ne conduce la un intens punct culminant al acestui grup tematic, contrastînd cu caracterul spumos, vioi, al întregului final. Redăm mai jos melodia și schema armonică pe care ea se grefează. Ritmul este sincopat:



Motivul din prima frază a temei a II-a, — care încheie acest grup tematic și face trecerea spre un nou A — apare minorizat (ex. 20, măsura 2, cu si bemolizat). In această înfățișare fugitivă, el ne amintește de motivul inițial al temei I din Sonata în si bemol (minor) de Chopin. O asemănare dealtfel cu totul fortuită. Printr-o cadență evitată, se trece brusc la tema I-a (A) preluată de astă dată de oboi în tonalitatea mi bemol. Frazele se succed în aceeași ordine, cu modificări de instrumentație. După o scurtă prelucrare tematică a unor elemente din tema I-a (A) — perioadă pe care în schema de mai sus am însemnat-o cu A' — reapare, la lemne de astă dată, tema a II-a (B) în mi bemol, tonalitatea de bază a mișcării. Această temă este reexpusă în întregime. Legătura cu partea finală a allegro-ului este făcută, așa cum am văzut că se întîmplă și în celelalte părți ale Simfoniettei, printr-o frază expresivă de corn. Fraza I-a a temei I-a, prezentată variat și cu elan crescînd, este urmată de un puternic coral, intonat la început de trompete la unison cu tromboni, cu acompaniament armonic figurat al coardelor și instrumentelor de lemn — și în care fraza de căpetenie a temei a II-a (ex. 20) apare în valori lărgite.



Este un final pompos, triumfal, care încheie Simfonietta într-o atmosferă de vigoare și optimism Dacă era mai potrivită o încheiere mai spirituală, mai concordantă cu caracterul vioi al finalului — e o chestiune care, desigur, poate fi pusă. Această concluzie a lucrării, în felul cum a fost făcută, are totuși corespondențe cu anumite momente de forță din mișcarea I-a. In treacăt fie zis, unele comisii de la instituții ce fac comenzi de lucrări muzicale preferă finaluri de acest gen.

★

La o privire de ansamblu, Simfonietta apare ca logic și simetric construită, cu toată scurtimea părții a II-a (adagio). Inclin să consider acest adagio ca făcînd un corp cu partea a III-a a lucrării (scherzando), al cărei trio — lento espressivo — este înrudit ca atmosferă și întrucîtva chiar ca tematică, cu adagio-ul. Faptul că compozitorul a simțit necesitatea de a îngloba în scherzo o parte lentă, e semnificativ : adagio-ul, prea scurt, trebuia reluat, fie chiar și sub o altă înfățișare dar într-un spirit asemănător. Ar fi, așadar, vorba de o singură parte mediană a Simfoniettei, formată din două fragmente lente alternînd cu două scherzando-uri. Aceasta este impresia și la ascultare. Dealtfel, cum am remarcat și mai sus, între partea a II-a și a III-a a Simfoniettei este o strînsă legătură tonală.

Temele întrebuințate în decursul întregii lucrări — și aceasta constituie una din principalele ei calități — sînt expresive, plăcute. Am arătat parțial, în decursul analizei formei, înrudirea dintre unele motive ale diferitelor teme. Celulele melodice asemănătoare au fost însă de fiecare dată suficient de pronunțat transformate (ritmic, etc.) pentru a nu putea fi vorba de o uniformitate melodică. Știm că procedeul acesta, de transfigurare tematică, a fost familiar și unora din clasici. Neadoptînd o tratare ciclică în sens franckian, ci una în înțelesul construcției simfonice clasice, autorul desigur că a voit să instituie totuși o înrudire melodică mai strînsă între diferitele mișcări ale lucrării, a intenționat să-i accentueze caracterul unitar în felul arătat mai sus.

Chestiunea apare într-o lumină diferită, dacă admitem că, în cadrul întregii opere a compozitorului există adeseori asemănări mai mult sau mai puțin izbitoare între temele întrebuințate de domnia sa,

precum și unele analogii de tratare structurală armonică și orchestrală.

Numai în cadrul unui studiu mai cuprinzător — acela al întregii creații a lui Mihail Andricu — s-ar putea examina cu toată documentarea necesară, dacă reprosul acesta, al unei oarecare uniformități în tematică, — adus de unii critici și de unii auditori ai concertelor — este întemeiat și în ce măsură.

Nu pe conflictul dramatic dintre forțele ori ideile conținute în teme se axează Simfonietta, ci pe o tratare lirico-expozitivă, uneori și meditativă, care în anumite momente capătă un grad de tensiune mai înalt; ca atare elementul melodic-discursiv se impunea să fie pe primul plan, în dauna concepției larg-polifonice.

Momente de forță sînt prezente în mai toate părțile lucrării — culminații care înlătură pericolul caracterului static; mișcarea nu lipsește niciodată — ea excelează în grupa I-a tematică din final. Scherzo-ul nu apare ca deosebit de realizat din punctul de vedere al caracteristicilor speciale ale acestei forme; el e oarecum potolit, „cuminte". Din aceasta rezultă cel puțin un avantaj: se creează astfel un contrast — în alte împrejurări atît de greu de obținut — între scherzando și final — acesta din urmă reliefîndu-se și mai mult, cu însușirile sale de mișcare, vervă, elan.

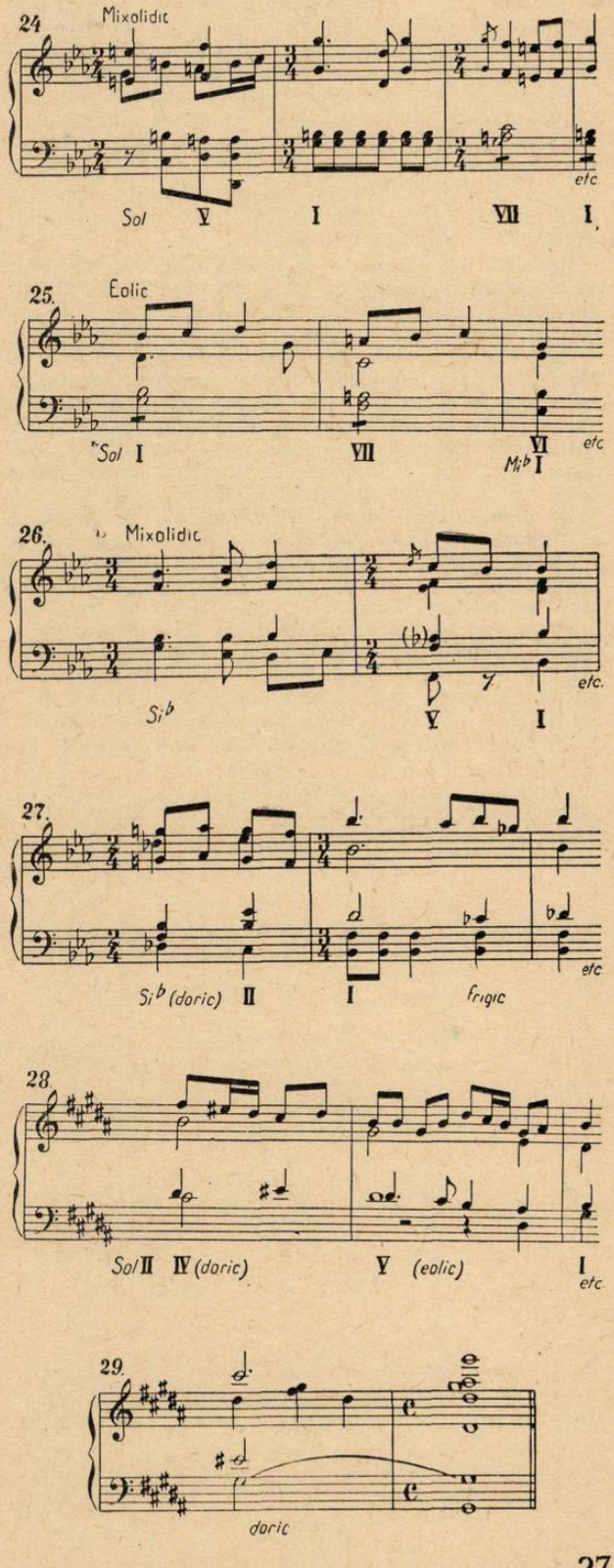
In general, mișcările Simfoniettei — și Simfonietta însăși, în întregul ei — prezintă contraste suficiente. Aproape peste tot întîlnim opoziția — succesivă însă, nu concomitentă, organică — dintre două stări de spirit, două atitudini: opoziția dintre atitudinea meditativ-nostalgică și elanul creator. Acest contrast de conținut se vădește și prin oscilarea dintre major-minor, din sînul părților componente ale lucrării, din sînul grupelor tematice și, în mic, chiar dinăuntrul frazelor. Alăturarea unei fraze minore lîngă una majoră, minorizarea unor motive în major, nu este un procedeu prea rar folosit de compozitor. O asemenea oscilare între major-minor se întîlnește dealtfel și în muzica noastră populară. Dar, repetăm, opoziția aceasta se creează în Simfoniettă, prin alăturarea imaginilor contrastante, fără ca acestea să fie puse în luptă, în contradicție activă. Caracterul lirico-meditativ rămîne în general predominant, diluînd într-o oarecare măsură elementul activ, de vigoare și elan constructiv, care totuși nu lipsește. Largile efuziuni sentimentale, retorismul, sînt atitudini care îi repugnă în general compozitorului; momentele Simfoniettei sînt sobre, concentrate. Uneori, e prezentă înclinația spre un oarecare academism în formă și tratare componistică. Căldura însă, nu lipsește. Simfonietta place din ce în ce mai mult la o ascultare repetată.

Intonațiile populare sînt prezente în decursul întregii lucrări. Nu e lipsit de interes a arăta, măcar în parte, prin ce procedee reușește compozitorul să folosească un limbaj muzical avînd obîrșia în melosul popular. Acestea derivă dintr-o anumită tratare a elementelor melodice, armonice, polifonice, ritmice, agogice.

Din simpla considerare a temelor cuprinse în exemplele citate, se desprinde prezența, în cele mai multe din motivele cu care sînt formate frazele, a celulelor melodice, a anumitor intervale și formule mei des întrebuințate, pe care le regăsim în cîntecele noastre populare, cu baza modală respectivă. Desfășurarea însăși a frazelor vădește deseori acea asimetrie, acea libertate și cantabilitate frecventă în cîntecul popular (ex. adagio, fraza a II-a din tema I-a a allegro-ului, trio din partea a III-a, etc.).

Tratarea armonică folosește mijloace corespunzătoare pentru a nu se altera caracterul intonațional popular al melodiilor. Intîlnim, de pildă, alături de o armonizare pur funcțională (atunci cînd modul melodiei coincide cu gama diatonică sau cînd armonizarea funcțională nu dăunează) și o armonizare modală, cerută de modul în care se încadrează melodia, prin înlănțuiri de acorduri ce cuprind elementele scării modale, prin deplasarea funcțiunilor, de la treptele principale ale tonalității, la altele, nou instituite, ale modului respectiv, prin cadențe modale (eolice, dorice, frigice, mixolidice, etc.) ce alternează cu cadențele cunoscute din armonia funcțională.

Iată cîteva exemple de înlănțuiri sau cadențe modale:



Secvențele des utilizate, de clasici, sînt evitate. Acordurile uneori formate din mai mult de patru sunete, sînt în general făurite după sistemul clasic.

In momente de tensiune, compozitorul recurge și la acorduri de cvartă, la combinații sonore obținute prin introducerea în acord a altor sunete (care asigură permanența modală), la succesiuni de cvinte, secunde, septime (ce servesc de exemplu la evitarea unei înlănțuiri tonale ce ar îneca în funcțional intonația populară [2]).

Inflexiunile armonice, prezente latent în cîntecul popular, le întîlnim și aci, în unele teme (ex. fraza I din final, prin concluzia melodică în tonalitatea treptei a VI-a). Inflexiunile modulatorii fugitive, succesiunile de armonii cromatice accidentale, se află de predilecție în frazele de trecere, unde stabilitatea tonală e mai puțin indicată.

Utilizarea stereotipă ar putea atrage pericolul unui oarecare manierism care, totuși, e înlăturat aci de sinceritatea inspirației ce stă la baza mai tuturor momentelor Simfoniettei.

Tonalitățile diferitelor grupe tematice ale fiecărei mișcări sînt alese astfel încît să corespundă structurii melodiilor populare.

In general, grupa a II-a tematică e prezentată în tonalitatea treptei a VI-a (medianta inferioară). Înăuntrul perioadelor și chiar al frazelor (cu excepția părților de travaliu tematic) se evită modulația propriu-zisă (dar sînt prezente uneori inflexiunile de care am vorbit). Această predilecție pentru monotonalitate (ex. adagio, trio din partea a III-a, grupa a II-a tematică din final, etc.), creează întrucîtva aspectul de monocromie armonică. O mai mare varietate tonală ar fi prezentat poate avantajul ca discursul muzical să apară mai înaripat, mai divers, mai suplu. Probabil că compozitorul a preferat să evite riscul de a pierde legătura cu cîntecul popular, prin utilizarea mai frecventă a unor tonalități diferite (risc prezent uneori, dar nu întotdeauna dacă trecerile dintr-o tonalitate într-alta se fac în anumite feluri tolerate de caracterul intonațional popular), și totodată a atribuit tonicei respective rolul unui fel de ison latent. De altfel, trecerea mai frecventă prin alte tonalități ar fi dus, poate, la o altă economie a structurii.

Tratarea polifonică este redusă la minimum. Am văzut în decursul analizei crearea pe alocuri a unor contrapuncturi sub forma unui fel de contramelodii, o fugitivă suprapunere tematică și rare imitații. Contrapunctarea este utilizată mai mult pentru menținerea mișcării și introducerea unor elemente melodice concomitente cu rol de acompaniament, în scopul păstrării caracterului intonațional popular. Dialogurile tematice, ce se fac alternativ, utilizează materiale melodice de restrînsă întindere. In punctul culminant al dezvoltării părții I-a, de pildă, fraza se formează prin repetarea unui fragment de motiv format numai din două note (secunda coborîtoare — vezi ex. 8). Personal, aș fi preferat să se fi adus aci elemente melodice mai puțin fragmentate și ca atare, cu o individualitate și o expresivitate mai accentuată. Poate însă, că M. Andricu a voit să redea aci, accente de frămîntare. Nu e nevoie să insist și asupra unor elemente ritmice caracteristice cîntecului popular (îndeosebi colindelor) și jocurilor populare, ce se regăsesc în tematica Simfoniettei (anumite formule ritmice, asimetrie în structura frazelor, etc.).

Din cele de mai sus, se degajă deosebita măestrie a lui Mihail Andricu de a folosi toate mijloacele tehnice, pe care le are la îndemînă un compozitor, pentru a construi o lucrare simfonică de un gen atît de dificil cum este Simfonietta.

Ceea ce constituie, pe deasupra tuturor calităților mai sus relevate, un merit prețios al lucrării, este faptul că ea vădește un stil unitar și propriu. Compozitorul știe să îmbine toate elementele de care se folosește, într-un mod original. Orice moment al muzicii lui Andricu poartă pecetea personalității sale — și nu pot sublinia îndeajuns cît de important e acest lucru. Legătura cu folclorul nu slăbește, ci dimpotrivă, consolidează pregnanța acestui stil totuși evoluat, personal, rezultantă a unei gîndiri bine definite.

Orchestrația Simfoniettei este în general pe linie clasică, cu unele preocupări de culoare. Felul sobru în care este concepută compoziția însăși, cred că nu îngăduia o altfel de tratare instrumentală. Important este că muzica nu e dezavantajată de orchestrație — ci dimpotrivă.

Recent, un compozitor relata că Simfonietta a IV-a nu ar fi ea, „copilul preferat" al autorului. Personal găsesc că într-un asemenea caz, autorul ar fi nedrept, într-o măsură oarecare, cu propria sa lucrare, care este una din cele mai plăcute, mai lirice și melodioase, din cîte a scris în ultimul timp.

2) Autorul acestui studiu își rezervă dreptul de a reveni asupra acestei chestiuni într-un articol separat — privitor la tratarea armonică a melodiilor modale.

Din viața Uniunii

Reorganizarea Secțiilor Uniunii Compozitorilor

In ziua de 15 iunie a avut loc la sediul Uniunii Compozitorilor ședința de reorganizare pe secții de creație a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Tov. Ion Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor, a făcut cu acest prilej o expunere privitoare la reorganizarea Uniunii Compozitorilor. Arătînd că din experiența ultimilor ani a reieșit ca fiind necorespunzătoare forma de organizare a Uniunii, bazată pe activitatea desfășurată în comisii de îndrumare și în cenacle, tov. Ion Dumitrescu a adus la cunoștință hotărîrea Comitetului de Conducere al Uniunii, de a înlocui aceste comisii prin secții pe genuri, în număr de trei: de muzică simfonică și de cameră, de muzică de mase, ușoară și de dans, precum și de critică și muzicologie.

Fiecare din aceste secții va fi condusă de un birou avînd în frunte un președinte și un secretar. Președinții celor trei secții fac parte, de drept, din biroul de conducere al Uniunii Compozitorilor.

Secțiile de muzică simfonică și de cameră și de muzică de mase, ușoară și de dans, vor trebui să se preocupe de dezbaterea celor mai importante probleme legate de creație, de stimularea creatorilor, de îndrumarea ideologică și profesională a acestora. Birourile de conducere ale secțiilor, lucrînd cu plenul acestor secții, vor asigura o evidență a procesului de creație, vor organiza audiții și discuții care să contribuie la îmbunătățirea lucrărilor precum și la lămurirea principalelor probleme ale creației noastre muzicale.

Cele mai importante forme de lucru în cadrul noii organizări a Uniunii Compozitorilor sînt: discutarea lucrărilor în plenul secțiilor pe baza unor referate, precum și audițiile urmate de discuții avînd un caracter larg, deschis, în cenacle.

In ceea ce privește secția de critică și muzicologie, acesteia îi revine sarcina deosebit de importantă ca, în strînsă colaborare cu celelalte secții, să contribuie la lămurirea problemelor ideologice ale creației muzicale romînești. Totodată acestei secții îi revine un rol de seamă în îndrumarea activității critice și muzicologice desfășurată în presă.

Sarcina de căpetenie a secțiilor este de a contribui prin toate mijloacele și formele de activitate la ridicarea nivelului ideologic și profesional al membrilor Uniunii.

A fost stabilită următoarea schemă de organizare a secțiilor: secția de cameră și simfonic este condusă de un birou alcătuit din: L. Klepper (președinte), A. Alessandrescu (secretar) și P. Constantinescu, L. Feldman, Gh. Dumitrescu, T. Ciortea (membri); președinte al secției de muzică de mase și de dans a fost numit Ion Vasilescu, secretar G. Klein, iar Th. Bratu, H. Mălineanu, H. Jerea, V. Timiș, membri; secția de critică și muzicologie este condusă de tovarășii: Z. Vancea (președinte), Andrei Tudor (secretar), G. Breazul (subsecția de istoria muzicii), V. Cristian (subsecția presă și critică), Tiberiu Alexandru și Prichici Constantin (subsecția de folclor).

O scrisoare inedită a lui Eduard Wachmann*)

Palatul Ateneului, a cărui sală de concerte era, înainte vreme închiriată — și uneori în condiții foarte oneroase — pentru stagiunile simfonice ale „Filarmonicii", a devenit astăzi sediul combinatului „Filarmonicii de Stat" și este destinat în mod exclusiv activității acestei mari instituții artistice.

Dar, în trecut, un artist ca Eduard Wachmann a trebuit — singur și fără nici un sprijin oficial — să ducă o luptă grea și îndelungată pentru a întemeia o orchestră simfonică și pentru a obține o sală potrivită activității ei.

Din 1864, cînd și-a început activitatea, Filarmonica și-a dat concertele uneori la Teatrul cel Mare și, de obicei, în „sala mică și urîtă" a vechiului Ateneu, situată în fosta casă a beizadelei Ghica. Unul dintre membrii-fondatori ai „Societății Atheneului Romîn", Eduard Wachmann a desfășurat o deosebită activitate în cadrul acestei societăți și a contribuit, astfel, la clădirea noului palat, care s-a terminat în 1888 și există și astăzi. Iată însă, că în 1889, după terminarea clădirii, realizată „prin contribuția generoasă a națiunii întregi", Eduard Wachmann se vede în imposibilitate de a-și da acolo concertele, întrucît sala era „rezervată pentru speculațiuni incompatibile cu scopul fundării Ateneului".

Revoltat și plin de amărăciune, Eduard Wachmann își înaintează demisia din societatea Ateneului. Și astăzi, cînd Guvernul nostru a destinat tot palatul Ateneului folosului exclusiv al Filarmonicii de Stat, patetica scrisoare a lui Eduard Wachmann apare cu atît mai concludentă pentru moravurile trecute ale vieții noastre muzicale:

București 2.II.1889

Domnule Președinte, [1])

De la anul 1864 de cînd s-au fondat concertele, am susținut aceste concerte, cu mari osteneli și sacrificii bănești. Arăt cu mulțumire că am găsit simpatii și înlesniri din partea autorităților precum Prefectura de Ilfov care-mi punea la dispoziție sala Ateneului din Cișmigiu, în mod gratuit, precum și Municipalitatea care mă scutea de orice taxă.

Astăzi cînd noul palat al Ateneului este terminat prin contribuțiunea generoasă a națiunii întregi, nu mă așteptam să-mi creeze dificultăți Administrația Ateneului care ar trebui să ocrotească asemenea încercări mai cu seamă că azi, cînd nu mai avem nici operă, muzica nu se poate auzi decît pe timpul antractelor la teatrul romîn și la cafenele.

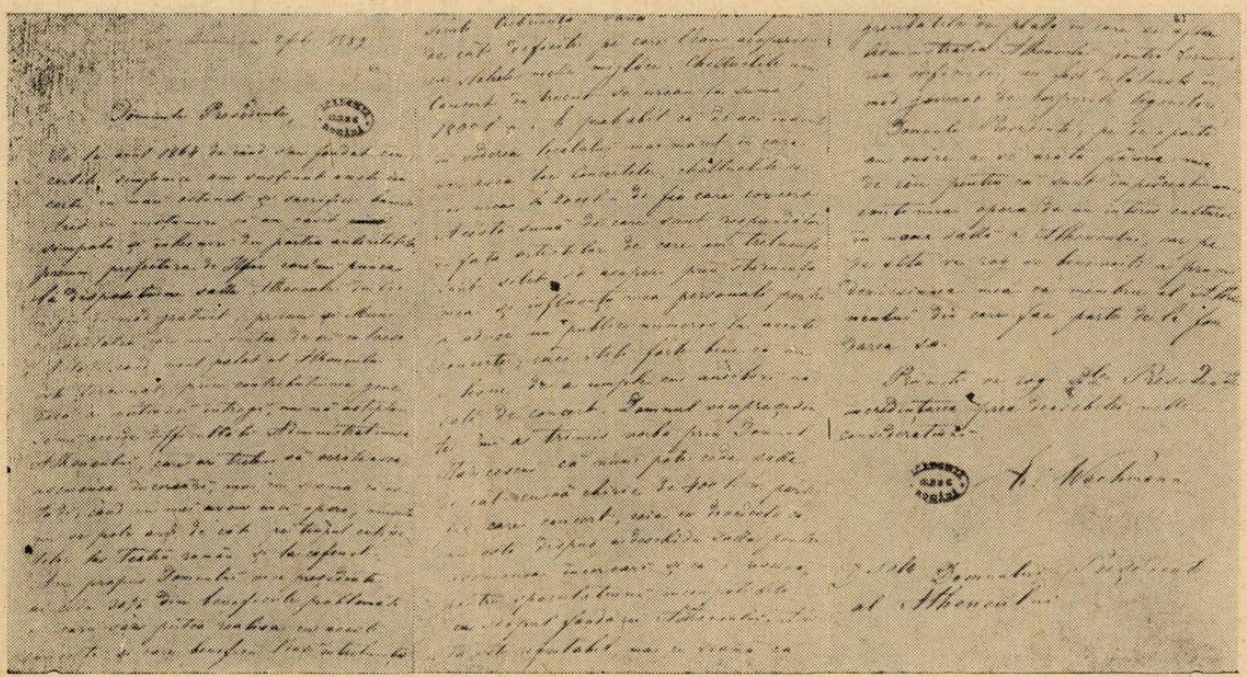
Am propus d-lui Vice-președinte a-i ceda 30% din beneficiile problematice cari s-ar putea realiza cu aceste concerte și care beneficii le-ar întrebuința pentru îmbunătățiri urgente de care se simte trebuință. Pînă acum n-au fost decît deficite pe care le-am acoperit cu slabele mele mijloace. Cheltuielile unui concert în trecut se urcau la suma de 1800 lei noi. E probabil că de aci înainte în vederea localului mai măreț în care vor avea loc concertele, cheltuielile se vor urca la 2000 lei noi de fiecare concert. Această sumă de care sînt răspunzător în fața artiștilor de care am trebuință sînt silit s-o acoper prin stăruința mea și influența mea personală pentru a aduce un public numeros la aceste concerte, căci știți foarte bine că nu e lesne de a umple cu auditor o sală de concert. Dl. Vice-președinte mi-a trimis vorbă prin dl. Stăncescu că nu-mi poate ceda sala decît cu o chirie de 400 lei noi pentru fiecare concert, ceea ce dovedește că nu este dispus a deschide sala pentru asemenea încercări și că o rezervă pentru speculațiuni incompatibile cu scopul fundării Ateneului. Aceasta este regretabil, mai cu seamă că greutățile de plată în care se află Administrația Ateneului pentru terminarea edificiului au fost înlăturate în mod generos de Corpurile Legiuitoare.

Domnule Președinte, pe de o parte am onoare a vă arăta părerea mea de rău pentru că sînt împiedecat a-mi continua opera de interes cultural în noua sală a Ateneului, iar pe de alta, vă rog să bine voiți a primi dimisia mea ca membru al Ateneului, din care fac parte de la fundarea sa.

EDUARD WACHMANN

*) Comunicată de Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

1) Academia R.P.R. manuscrise Wachmann Nr. 5407.



Facsimilul scrisorii lui Eduard Wachmann

Opera istorică sovietică*)

de V. KUHARSKI

Muzica sovietică s-a îmbogăţit cu două noi opere, bune, cu subiecte istorice. Este vorba de operele „Decembriştii" de I. Şaporin şi „Bogdan Hmelniţki" de C. Dankievici. Amîndouă aceste opere sînt dedicate unor evenimente cruciale din istoria Rusiei şi Ucrainei, tratează tema patriotismului poporului, vorbesc despre eroismul celor mai buni fii ai lui.

Trecutul eroic al Patriei, evenimentele petrecute în lupta revoluţionară a poporului, au atras întotdeauna cea mai vie atenţie creatoare din partea compozitorilor sovietici. Lucrul acesta este uşor de înţeles. Succesele realizate de statul socialist au trezit un puternic avînt al patriotismului poporului sovietic şi au determinat un interes adînc faţă de tradiţiile eroice din istoria naţională.

Încă în primele etape ale istoriei operei sovietice, compozitorii căutînd teme şi subiecte corespunzătoare contemporaneităţii, au recurs la chipurile de conducători iscusiţi ai răscoalelor ţărăneşti, la activitatea revoluţionarilor ruşi de la începutul secolului al XIX-lea. Astfel au fost create primele opere despre Pugacev, Razin, Bolotnikov, despre decembrişti. („Răscoala vulturilor" de A. Paşcenco, „Stepan Razin" de P. Triodin, „Decembriştii" de V. Zolotarev şi altele). Tema istorico-patriotică a ocupat un loc important în creaţia de opere din deceniul al patrulea şi al cincilea („Ker-Ogli" de U. Gadjibecov, primele redactări ale operei „Stepan Razin" de A. Kasianov şi „Emilian Pugacev" de M. Koval, munca îndelungată a lui S. Prokofiev asupra epopeii „Război şi pace" de L. Tolstoi şi altele).

Toate acestea reprezintă o experienţă valoroasă a muzicii sovietice. Ea a confirmat că tema istorică poate fi rezolvată cu succes în operă numai de pe poziţiile atitudinii vii, cu adevărat creatoare, a artistului inovator faţă de evenimentele din trecut. Aceasta a fost şi orientarea dată de către compozitorii clasici ruşi în dezvoltarea genului de operă istorică rusă. Interesul faţă de zugrăvirea caracterelor închegate din popor, năzuinţa de a trata poporul „ca pe o mare personalitate, însufleţită de o idee unică" (Musorgski), nu permiteau ca în opera clasică rusă să existe ceva întîmplător, mărunt.

Profund justă este ideea lui B. Asafiev: *„Principala ţintă a ideilor clasicilor noştri muzicali a constat în îmbinarea organică, proprie spiritului rus, a esteticului şi eticului, în năzuinţa de a cunoaşte contemporaneitatea prin intermediul ideilor ştiinţifice şi sociale înaintate, prin îndreptarea spre eposul trecutului ţării"* [1])

Importanţa acestor măreţe tradiţii pentru dezvoltarea operei istorice sovietice este excepţională. Conducîndu-se după principiile realismului socialist, compozitorul sovietic este obligat să pătrundă adînc evenimentele din trecut, care reprezintă gloria şi mîndria naţională a poporului, să le redea — după cum arată N. Dobroliubov — din punctul de vedere al „partidului poporului", să lege trecutul eroic de actualitate. Se înţelege că aceste sarcini nu au nimic comun nici cu „modernizarea" vulgară a trecutului, nici cu falsul obiectivism în redarea realităţii istorice. Stînd pe poziţii înaintate, comuniste, ale contemporaneităţii, artistul trebuie să dea o apreciere justă a activităţii eroilor istoriei, să redea în toată măreţia, lupta dramatică a forţelor sociale şi politice din trecut.

Toate aceste sarcini sînt mari şi grele. De multe ori în rezolvarea lor, compozitorii sovietici şi critica muzicală au avut eşecuri şi au comis greşeli. Dar învingînd o serie întreagă de greşeli în creaţie, lăsînd deoparte tot ceea ce era lipsit de valoare, opera istorică sovietică a cucerit pas cu pas poziţii realiste. Apariţia operelor „Decembriştii" şi „Bogdan Hmelniţki" (în noua redactare) ne arată că tema istorică a găsit în creaţia de operă sovietică o întruchipare realistă, convingătoare din punct de vedere artistic. Aceste opere au stîrnit un mare interes din partea publicului, au fost primite cu căldură de auditoriul larg. Teatrele care au realizat primele spectacole, au lucrat cu un sincer entuziasm şi au obţinut succese importante.

Cu toate diferitele trăsături specifice de creaţie, ale caracterului talentului, ale nivelului de măestrie pe care-l au I. Şaporin şi C. Dankievici, operele lor se aseamănă din multe puncte de vedere. Ambii compozitori au năzuit să cînte faptele nobile, patriotice, ale unor străluciţi fii ai patriei, să dezvăluie patosul eroic al caracterelor. Acest înalt ţel a îndemnat artiştii spre alegerea justă a genului şi a mijloacelor muzicale de exprimare. În cele mai bune tablouri din ambele opere se întrevăd clar trăsăturile genului epopeii eroico-istorice naţionale, care atrage prin avîntul epic al naraţiunii, prin aspectul tipic al caracterelor populare, prin dramatismul evenimentelor.

I. Şaporin şi C. Dankievici au căutat să realizeze o dezvoltare creatoare a principiilor operei clasice, au tins spre întruchiparea organică a tradiţiilor din cîntecele naţionale ale popoarelor rus şi ucrainian. Caracterul popular al imaginilor ce redau ideea patriotică a devotamentului faţă de patrie, orientarea generală realistă a stilului, imprimă celor mai bune tablouri din operele „Decembriştii" şi „Bogdan Hmelniţki" o mare forţă emoţională.

Opera „Decembriştii" a fost lucrată vreme îndelungată. I. Şaporin a frămîntat mulţi ani lucrarea sa îmbogăţind-o din punct de vedere ideologic şi artistic. Treptat, a fost înlăturat cadrul lirico-melodramatic, vădit în prima variantă a operei, s-a lărgit orizontul istoric al lucrării, locul central a fost ocupat pe bună dreptate de tabloul colectiv al participanţilor la răscoala decembriştilor.

In ultima redactare a operei sale, I. Şaporin a rezolvat în multe privinţe cu succes, sarcina principală pe care a avut-o în timpul îndelungatei sale munci: el a reuşit să creeze chipurile veridice din punct de vedere istoric şi emoţional, ale nobililor eroi ai răscoalei din 14 decembrie 1825. Prin muzica sa, compozitorul a reuşit să trezească o adîncă simpatie faţă de fapta patriotică a decembriştilor. In opera sa ei au apărut ca *„viteji, făuriţi din cap pînă în picioare din oţel curat, războinici cu spirit de sacrificiu, care s-au dus în mod conştient la moarte sigură, să trezească la viaţă nouă generaţia tînără..."* (Herzen).

Urmînd tradiţiile statornicite în arta democratică rusă, compozitorul îi zugrăveşte pe decembrişti ca pe cavalerii primei generaţii de revoluţionari ruşi, depărtaţi încă de popor dar însufleţiţi sincer de idealurile înalte ale libertăţii şi dreptăţii. De aici urmează şi năzuinţa justă spre romantizarea faptei eroice a decembriştilor, spre crearea chipului cu caracter de generalizare şi tipizare artistică a eroilor pozitivi. I. Şaporin a exclus aici în mod conştient tonul obişnuit de viaţă, folosindu-se de metoda exagerării artistice, de exagerarea romantică în caracterizarea imaginii din operă. Ar fi foarte preţios dacă această experienţă a lui I. Şaporin ar putea fi preluată şi dezvoltată de autorii operelor noi pe teme con-

*) Articol apărut în revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1954.

1) „Treizeci de ani de muzică sovietică şi sarcinile compozitorilor sovietici". Raportul ţinut la primul Congres Unional al compozitorilor sovietici. Stenograma raportului. M. 1948.

temporane: doar multe insuccese în zugrăvirea eroilor pozitivi au fost datorate fricii față de exagerarea romantică, înlocuirii stilului de operă cu caracter de eroism autentic prin expuneri sărăcite, cu caracter cotidian.

Fără îndoială că năzuința spre tipizarea trăsăturilor eroice ale decembriștilor nu ar fi fost încununată cu succes dacă I. Șaporin nu s-ar fi folosit de formele epice, largi, de operă. Tocmai aici s-a vădit tratarea îndrăzneață a formei vocale mari, de operă, reînviate de I. Șaporin, ca expresie a forței și pasiunii simțămîntului omenesc.

Din acest punct de vedere, atrage îndeosebi tabloul al patrulea din operă („La Rileev"), cu o structură clasică, bine închegată, numai din punct de vedere al muzicii, cu un patos înalt dramatic, cu trăsături ale romantismului revoluționar. Bogăția formelor de ariozo-cantabile, suflul cald al intonațiilor de chemare, oratorice, frumusețea desăvîrșirii melodice, tematica pregnant națională, toate aceste calități artistice dau muzicii din tabloul al patrulea forța unei comunicativități profund emoționale. Este de ajuns să amintim ce reacție produce în sala de spectacol cîntecul lui Kahovski, *„La spade, la spade"*, monologul lui Rileev, *„O. Rusia mea"*, ansamblul *„Patria noastră"*, imnul *„Tovarăşe, ai încredere"*, care încheie tabloul.

Muzica lui I. Șaporin este strîns legată de tradițiile clasicii ruse. Nu este greu să observăm în ea influențele stilului epic al lui Borodin, cu pregnantele sale generalizări melodice, cu formele lin rotunjite ale majestuoasei narațiuni muzicale. De asemenea se observă ușor influența liricii lui Ceaicovski (chiar pînă la întorsăturile melodice caracteristice pentru ea) în scenele lirice, de dragoste, din opera „Decembriștii".

Dezvoltînd tradițiile clasicilor, I. Șaporin a reușit să rezolve o sarcină nouă și îndrăzneață, aceea de a crea în operă un tablou colectiv al grupului de eroi pozitivi, însuflețiți de aceeași măreață idee, uniți în dorința lor de libertate și în ura pe care o nutresc față de tiranie. La I. Șaporin, elementul nou s-a făcut vădit nu numai în promovarea eroului nou din punct de vedere calitativ, dar și în însuși stilul muzical. Păstrînd claritatea, noblețea, lărgimea melodiei, caracteristică pentru o operă clasică, compozitorul, în cele mai bune episoade ale operei, nu repetă ceea ce-i vechi, ci tinde spre împletiri intonaționale noi, originale. In caracterizarea muzicală a participanților la răscoala din decembrie, se reflectă original structura intonațională a cîntecelor-imnuri revoluționare, elaborată în practica artei de masă, precum și trăsăturile creației populare ruse și particularitățile caracteristice stilului de elegie, de romanță, al lui Șaporin. Amintim imnul „Tovarăşe, ai încredere", pătruns de dragostea de libertate, de intonații oratorice, ariile meditative despre soarta Rusiei, cîntate de Pestel și Rileev, arii cu trăsături aspre, care parcă prevestesc furtuna din 14 decembrie, sau cîntecul liric, moale, cantabil, al lui Bestujev, intitulat „Ah, verste, voi verste", adresat fraților de arme. Cu toate acestea, I. Șaporin realizează în muzica sa o unitate stilistică, perceperea justă a coloritului epocii. Nu vom găsi la el amestecuri grosolane de stil, „actualizarea" muzicală primitivistă a imaginilor din trecut, cum s-a întîmplat, de pildă, în opera „Ivan Bolotnikov" de L. Stepanov, unde țăranii răsculați din secolul al XVII-lea cîntau un cîntec de masă scris în spiritul cîntecelor sovietice de cavalerie din deceniul al patrulea.

In a doua redactare a operei „Bogdan Hmelnițki" de C. Dankievici, sînt cuprinse trăsături valoroase ale elementului nou. Această povestire veridică, muzical-dramatică, vorbește despre lupta poporului ucrainian împotriva șlehtei poloneze din anii 1648—1654, luptă care s-a încheiat cu reunirea popoarelor frățești ale Ucrainei și Rusiei.

In cele mai bune tablouri ale operei, compozitorul și coautorii săi — V. Vasilevskaia și A. Korneiciuc — au reușit să reprezinte în mod convingător, uriașa însuflețire patriotică care a stat la baza luptei de eliberare a poporului ucrainian dornic de libertate. Sezisarea justă a perspectivei istorice, a permis autorilor să pună în centrul evenimentelor chipul poporului și al eroilor săi, să arate prietenia între popoarele Ucrainei și Rusiei. Pornind de la motivele de adîncă durere din primul cortînguire *(„Corbii negri-s pe cîmpie")*, trecînd prin cîntecele învolburate, semețe, ale oștirii libere de cazaci, și ajungînd la finalul victorios, triumfător, în care melosul popular ucrainian se împletește cu refrenul plin de măreție al imnului rus „Slava", — iată care este linia conducătoare muzical-scenică din dezvoltarea operei.

Aproape în nici o operă ucrainiană sovietică de pînă acum nu s-a realizat o integrare atît de organică a cîntecului popular într-o povestire de operă, ca în „Bogdan Hmelnițki". Compozitorul introduce cu tot curajul în operă, în scenele ei de masă, în caracterizarea eroilor populari, cele mai diferite genuri de cîntece: cîntece meditative, eroico-narative, cîntecele lirice de viață, bocetele pline de tristețe. Cantabilitatea temelor ucrainiene, folosite cu multă sensibilitate pentru caracterizarea diferitelor stări emoționale și a diferitelor personaje, imprimă celor mai bune tablouri ale operei specificul popular, avîntul epic.

C. Dankievici simte perfect caracterul cîntecului popular rebel cazăcesc, pe baza căruia sînt construite tablourile eroice centrale ale operei, Cîntecele ucrainiene iubite de popor, „S-au revărsat malurile abrupte", „Hei, băieți, acum la luptă". „Hei, nu vă mai mirați, oameni buni", cîntecul coral scris de compozitor în spiritul tradițiilor populare. „Ah nu vă bucurați, boierilor magnați" zugrăvesc imaginea vie a poporului erou.

Formele epice de cîntec popular sînt folosite cu succes și pentru caracterizarea diferiților eroi ai operei. Melodiile pătrunzătoare ale cîntecelor meditative, patosul dramatic al cîntecului istoric, cordialitatea liricii populare, caracterizează just fermitatea eroică, măreția sentimentelor lui Bogdan Hmelnițki și a credinciosului său tovarăș de arme Maxim Krivonos, înțelepciunea și abnegația bătrînei cazace patriote Varvara. In aceste chipuri, pe care compozitorul le-a reușit îndeosebi, este întruchipată principala idee patriotică din operă: adevărații eroi ai istoriei pot fi numai oamenii devotați poporului, care și-au legat indisolubil soarta lor de soarta patriei.

Tocmai de aceea, eroii lucrării ne sînt astăzi deosebit de apropiați și de scumpi, și în asta constă marea însemnătate a operei „Bogdan Hmelnițki" care, la fel ca și opera „Decembriștii" de I. Șaporin, trezește la oamenii sovietici, simțămîntul unei mîndrii legitime pentru mărețul trecut istoric a două popoare înfrățite.

I. Șaporin și C. Dankievici au reușit să creeze în operele lor chipuri veridice și integre de eroi pozitivi. Experiența creatoare a lui I. Șaporin și C. Dankievici a confirmat odată mai mult, că realizarea unei adevărate măreții în zugrăvirea eroilor pozitivi, în întruchiparea puternicelor mișcări populare, nu se poate concepe înafara creării unei forme largi de operă ca bază a dramaturgiei muzicale. Folosirea formelor melodice cantabile mari, largi, îmbogățite cu trăsăturile creației de cîntece populare, a imprimat celor mai bune scene din operele „Decembriștii" și „Bogdan Hmelnițki" măreție epică, originalitate națională.

Libertatea și naturalețea stilului vocal, lărgimea construcțiilor de ariozo, pregnanța tematismului popular național, au determinat orientarea realistă a ambelor opere. Amintim de unul dintre cele mai bune episoade din tabloul desfășurat în Piața Senatului — corul ostășesc „Peste Dunăre, peste rîu". Acest singur cîntec, sau mai bine zis o singură linie melodică mare s-a dovedit a fi suficientă pentru a dezvălui convingător chipul măreț al ostașilor ruși, care au acordat încredere ofițerilor lor decembriști și care în ziua de 14 decembrie au împărtășit soarta acestora. Fără îndoială, compozitorul nu ar fi atins scopul dacă tema din corul ostășesc nu s-ar fi remarcat prin caracterul concret național, nu ar fi avut o anumită reliefare, o pregnanță melodică. Priceperea lui I. Șaporin de a se folosi de linia mare a melodiei operei, a condiționat și succesul celor mai bune episoade de ariozo și de ansamblu.

Și în opera lui C. Dankievici, melodia vocală, emoțional-cantabilă, constituie mijlocul principal de zugrăvire a chipurilor individuale. Partea vocală a lui Krivonos (aria-povestire *„Sînt grele toate cele ce le spun prietenii"*, monologul *„Mi-a pătruns adînc durerea în inimă")* se remarcă printr-o prelucrare pregnant-dramatică a crea-

ției popular-naționale de cîntece. Aceeași calitate caracterizează două dintre cele mai reușite arii ale lui Hmelnițki: aria desfășurată, cu cor, *„Priviți oameni"* și partea meditativă din actul al treilea, profundă prin caracterul omenesc al simțirii, prin plasticitatea ei desăvîrșită.

„Decembriștii" și „Bogdan Hmelnițki" au îmbogățit stilul melodic al operei sovietice prin folosirea efectivă a posibilităților pe care le au mijloacele. Orientarea compozitorilor spre caracterizări melodice expresive, năzuința de a învinge forma simplă, sărăcită, a cîntecului-cuplet — este una dintre cauzele principale ale succesului acestor opere în mijlocul publicului, al cîntăreților interpreți.

Meritele mari pe care le au cele două opere noi sînt evidente și trebuie să sperăm că valoroasa experiență acumulată de autorii lor va fi folosită cu succes și în operele pe teme actuale.

Totodată, în noile lucrări ale lui I. Șaporin și C. Dankievici nu sînt rezolvate încă unele sarcini complicate ale operei istorice sovietice.

Nu toate episoadele din operele amintite vădesc o pasiune profundă și o multilateralitate în redarea evenimentelor din trecut. In muzică nu simțim întotdeauna adevăratul dramatism al luptei istorice, conflictele ascuțite dintre forțele în luptă. Cît de mult s-ar fi îmbogățit opera despre decembriști, dacă autorul ei ar fi scos în evidență mai clar, cu mai multă îndrăzneală, tema poporului și dacă ar fi arătat mai adînc tragedia lui în condițiile jugului feudal! Din păcate, în opera lui I. Șaporin, chipul poporului a ocupat un loc secundar. Scena centrală de masă — scena veselă a iarmaroculuí — este percepută doar ca o pînză de pictură decorativă. De asemenea și în tabloul din Piața Senatului poporul este prezentat ca o ilustrație exterioară. Din păcate, în acest tablou, compozitorul nu a dezvăluit în muzică adevărata înfățișare a poporului — „tăcut", asuprit, dar amenințător în ura sa nerostită față de țar și de satrapii acestuia. Aici nu este dezvoltat chipul sintetic al poporului ca principală forță motrice a evenimentelor istorice.

Această lipsă de conținut a generat și lipsuri în dramaturgia muzicală, ce se dezvoltă uneori excesiv de liniștit, într-un ritm încetinit, fără conflicte învolburate, care să crească impetuos prin confruntări acute. Se pot spune foarte multe lucruri bune, de pildă, despre muzica din tablourile prezentînd iarmarocul, balul mascat. Dar cît de mult s-ar fi îmbogățit opera, dacă alături de aceste pînze decorative, ar fi apărut tablouri aspre, dramatice, redînd viața poporului ce decurge furtunos, dacă ar fi fost dezvăluită marea personalitate a poporului „însuflețită de o idee unică!"

Fastul exterior decorativ scade în mare măsură ascuțimea conflictului dramatic și în unele scene din opera „Bogdan Hmelnițki".

Autorii libretului au găsit incontestabil drumul just în rezolvarea dezvoltării de-a lungul întregii evoluții a chipului poporului: de la suferințe — prin luptă — pînă la victorie. Ținta spre care sînt îndreptate scenele de masă, rezonanța lor optimistă spre sfîrșitul lucrării, profund justificată — oglindesc veridic aspectul istoric al poporului ucrainian, transmit încrederea lui plină de bucurie în neclintita și frățească unitate cu poporul rus.

In general compozitorul a transpus just în muzică ideea dramaturgilor: poporul erou a pătruns în dramaturgia operei, a ocupat un loc important în lucrare. Totuși, uneori realizarea acestei imagini gîndite just este exagerat de rectilinie. In aceasta se vădește lipsa de măestrie, precum și nepriceperea de a arăta aspectul concret istoric al poporului în situații diferite. Cu excepția tabloului prologului, în scenele populare ale operei predomină un caracter de triumf eroic, care uneori se transformă într-o pompă decorativă. Compozitorul se teme parcă să îmbrățișeze alte laturi din viața poporului, de pildă, ca și cum saturarea scenelor de masă cu dramatism, prezentarea laturii tragice a evenimentelor din anii 1648—1654, ar putea într-o oarecare măsură să îndepărteze opera de la adevărul istoric.

In acest sens sînt semnificative două scene populare din actul întîi. Prima dintre ele este legată de povestirea făcută de Krivonos despre samavolniciile șleht ei poloneze, despre suferințele poporului. (Sînt grele toate cele ce le spun prietenii"). După caracterul veridic al zugrăvirii situației, după forța muzicii, monologul lui Krivonos prezintă un prilej deosebit pentru desfășurarea puternicii scene populare. Din păcate, însă, acest prilej nu este folosit de compozitor. Scena populară corală care urmează după monolog, nu dezvoltă calitățile lui valoroase, scade într-o oarecare măsură din intensitatea narațiunii.

Asemenea lipsuri se vădesc și în scena primei întîlniri a lui Hmelnițki cu poporul. Această scenă, care ridică tema unității dintre conducătorul de oști și popor, are un rol excepțional. Tema aceasta este pregătită în mod logic în textul libretului: Krivonos îl chiamă pe Hmelnițki să ia cuvîntul în fața țărănimii răsculate și să expună programul acțiunilor sale: poporul așteaptă cu adîncă emoție cuvintele hatmanului — oare a înțeles hatmanul năzuințele poporului, va adeveri el așteptările maselor populare? Apare unul dintre primele momente culminante ale acțiunii. In muzică însă el nu este realizat. In această situație complicată, încordată, caracterizarea poporului s-a dovedit a fi nedezvoltată: partea corului s-a redus la cîteva replici, care sînt presărate în povestirea Varvarei, în aria lui Bogdan Hmelnițki.

Nepătrunzînd adînc în sensul situației dramatice, compozitorul a terminat și această scenă cu un final decorativ — slăvirea solemnă a lui Bogdan și a lui Krivonos. Unica replică expresivă a poporului („Grăbește-te, grăbește-te, Ucrainã, ești în pericol"), apropiată după caracter de vechile cîntece meditative populare, n-a primit în cadrul scenei nici o dezvoltare.

Slăbiciunea artistică a unor astfel de scene constă în aceea că poporul apare în ele nu ca un participant activ la acțiune, ci ca un fel de fond pitoresc pentru dezvoltarea dramei. Culminațiile corale pompoase, care încheie aproape fiecare tablou al operei, scad cîteodată dramatismul dezvoltării, atins anterior de autori.

Caracterul decorativ, ilustrativ, al rezolvării temei slăbește dramatismul narațiunii istorice. Lucrul acesta ne arată odată mai mult cît de importantă este pentru noi dezvoltarea tradițiilor clasice din dramele muzicale populare ale lui Musorgski, care a știut să îmbine în mod genial caracterul pictural obiectiv-epic din redarea trecutului cu profunda pasiune în exprimarea psihologiei poporului. Credem că opera sovietică pe subiecte istorice nu se va putea dezvolta cu succes dacă autorii ei nu vor reuși o caracterizare mai dinamică, mai adîncită din punct de vedere psihologic al poporului, în scenele de masă. Ce bogăție de mijloace de exprimare este cuprinsă în scenele de masă din opera clasică rusă! Găsim aici atît coruri dramatice, cît și replici ale diferiților corifei, și împletirea organică a principiilor cantabilității cu caracterul declamatoriu puternic reliefat, care comunică „graiul muzical" al poporului. In scenele de masă din operele „Decembriștii" și „Bogdan Hmelnițchi" nu este încă atinsă această diversitate de mijloace.

Dramatismul celor două opere noi ar fi fost cu mult accentuat dacă autorii ar fi reușit să dezvăluie mult mai felurit, în toată bogăția de contradicții interioare, caracterele eroilor operei. I. Șaporin și mai ales C. Dankievici, nu reușesc nici pe departe să dezvăluie întotdeauna profunda lume interioară a celor care iau parte la evenimentele istorice. In chipul lui Bogdan Hmelnițki sînt subliniate doar nobilul patos liric și caracterul eroic reliefat. Chipurile decembriștilor sînt caracterizate numai prin comunitatea de idei înaintate și prin caracterul înflăcărat al simțămintelor. Dar cît de mult se îmbogățește chipul lui Rîleev, atunci cînd compozitorul îl pune pe eroul său, așa cum face în aria centrală („O Rusia mea"), să dezvăluie în felul său, individual, nu numai dragostea înflăcărată pentru patrie, dar și cugetările sale adînci, dramatismul cu care privește el realitatea, presimțirile tragice! Tot astfel se înalță deasupra întregii opere a lui C. Dankievici aria lui Krivonos („Mi-a pătruns adînc durerea în inimă"), adresată lui Bogun, osîndit pe nedrept. Dramaturgii și compozitorul au știut să transmită trăirile interioare ale acestui ostaș sobru, dar sub a cărui armură bate o inimă plină de sentimente puternice de prietenie și dragoste. Aci a apărut adevăratul dramatism al caracterului omenesc, a răsunat acea intonație lirică, cordială...

O latură slabă din ambele opere este de asemeni şi insuficienta reliefare în redarea chipurilor negative, iar de aici, o oarecare vestejire a ciocnirilor dramatice dintre forţele în conflict. Muzica tabloului polonez din „Bogdan Hmelniţki" este palidă, lipsită de profunzime, de pregnanţă caracteristică. In partida ţarului Nicolai, din opera „Decembriştii", nu este reliefată latura demascatoare. *Incompleta prezentare a eroilor negativi mărgineşte dinamismul dramaturgiei muzicale, lipsind-o de puternice confruntări contrastante.*

In strînsă legătură cu aceasta mai există şi un alt neajuns al operelor, şi anume, caracterul slab al dezvoltării tematice. Ambele opere sînt bogate în melodii expresive, pregnante, care caracterizează just starea sufletească a eroilor şi situaţiile scenice principale. Dar în majoritatea cazurilor, aceste teme nu sînt dezvoltate, nu sînt supuse unor transformări simfonice adînci, nu sînt date în cadrul unor ciocniri ascuţite. Lipsa unui dramatism adevărat se simte şi în momentele culminante cele mai importante ca de pildă: în tabloul din Piaţa Senatului („Decembriştii"), în tabloul simfonic al luptei („Bogdan Hmelniţki").

Autorii nu sînt întotdeauna atenţi faţă de unitatea compoziţiei şi uneori acest lucru duce la caracterul deslînat al formei, la dezvoltarea palidă a subiectului. Toate acestea fac să se vadă scăpări serioase în măestria muzical-dramatică.

Lipsurile operelor „Decembriştii" şi „Bogdan Hmelniţki" sînt esenţiale. Dar ele nu pot acoperi meritele acestor opere, a căror apariţie a trezit un mare răsunet în public. Remarcînd fără nici o concesie unele probleme ridicate de noile opere, trebuie să dezvoltăm cu toată forţa experienţa pozitivă a lui I. Şaporin şi C. Dankievici. Iar această experienţă ne spune cît de interesante, de atrăgătoare, sînt posibilităţile de a crea în teatrul nostru de operă o epopee monumentală eroică, pe teme luate din istoria patriei noastre. Experienţa lui I. Şaporin şi C. Dankievici ne arată ce posibilităţi nelimitate se deschid pentru dezvoltarea genului epopeii eroice în arta realismului socialist.

Muzica rusă din secolul al XIX-lea a creat în genul operei istorice tradiţii de însemnătate nepieritoare. Meritul lui I. Şaporin şi C. Dankievici constă în aceea că unele din aceste tradiţii sînt organic dezvoltate în operele lor. De aceea, ambele lucrări au determinat pe auditorul sovietic să creadă în succesele reale ale culturii noastre de operă, au deschis compozitorilor noştri drumul spre căutări viitoare de creaţie în acest gen muzical important şi iubit de popor.

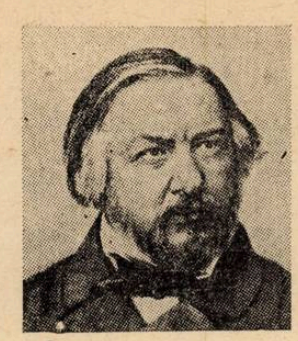
Două însemnate evenimente culturale în U.R.S.S.

Aniversarea a 300 de ani de la reunirea Ucrainei cu Rusia constituie pentru popoarele Uniunii Sovietice un eveniment de o deosebită importanţă, în cinstea căruia compozitorii din Moscova şi din republicile frăţeşti, au creat o serie întreagă de noi lucrări muzicale, pătrunse de înaltul sentiment al patriotismului sovietic. Astfel, D. Vasiliiev-Buglai a compus un ciclu de coruri à capella, L. Knipper a scris o cantată pentru cor, solişti şi orchestră intitulată „Prietenia de nezdruncinat", compozitorul Molcianov a creat poema-cantată „Cîntec despre prietenie" pentru cor, solistă şi orchestră simfonică, S. Vasilenco uvertura „Marş ruso-ucrainian" inspirată de două vechi cîntece populare, unul rus şi unul ucrainian. I. Levitin un poem simfonic pentru cor intitulat „Slavă prieteniei popoarelor", V. Vlasov un arioso pentru voce şi orchestră „Infloreşte Ucraina mea", iar S. Djerbasian balada pentru voce şi orchestră „Ucraina".

Creaţia de cîntece a fost de asemenea îmbogăţită cu un ciclu de cîntece: „Înfrăţiţii" de A. Novikov, „Ucraina şi Rusia" un cor à capella de V. Muradeli, „Fraţii Viteji" şi „Carpaţii înalţi" de C. Listov, „Salut Ucrainei" de compozitorul azerbaidjian S. Hadjibecov, „Cîntecul prieteniei" de compozitorul bielo-rus N. Aladov, „Ucrainei" de A. Cimacadze, compozitor gruzin, ş.a., toate remarcîndu-se printr-un puternic colorit naţional şi printr-o originală structură melodică.

★

In legătură cu cea de a 150-a aniversare a zilei de naştere a marelui compozitor clasic rus M. I. Glinka, a fost alcătuit un Comitet jubiliar unional. Cu prilejul acestei aniversări au avut loc şedinţe festive în numeroase oraşe din Uniunea Sovietică. Unele instituţii de artă, printre care Muzeul Central de Stat de Cultură muzicală şi şcoala medie din oraşul Elne şi altele, vor purta numele lui M. I. Glinka. La Moscova, Leningrad şi Smolensk au fost organizate expoziţii jubiliare consacrate vieţii şi operei marelui compozitor. Pe clădirile în care a trăit şi lucrat M. I. Glinka au fost aşezate plăci comemorative. Ministerul Culturii din U.R.S.S. a organizat în zilele jubileului, în numeroase oraşe ale ţării, lecţii şi conferinţe despre viaţa şi creaţia lui M. I. Glinka, concerte din creaţiile lui. Pe scena teatrelor de operă au fost reprezentate opere ale lui Glinka „Ivan Susanin" şi „Ruslan şi Ludmila".



La 150 de ani de la naşterea lui M. I. Glinka

Implinirea la 1 iunie a. c. a unui veac şi jumătate de la naşterea marelui compozitor clasic rus Mihail Ivanovici Glinka, părintele şi fondatorul şcolii muzicale naţionale ruse, a constituit un eveniment artistic deosebit pentru publicul iubitor de muzică din întreaga lume. In ţara noastră această comemorare a oferit publicului iubitor de muzică prilejul de a lua contact cu operele nemuritoare ale marelui clasic rus. Presa, radioul, principalele formaţii simfonice din capitală şi provincie, şi teatrele de operă, au popularizat în variate forme viaţa şi opera lui Glinka.

Numeroşi artişti vocali şi instrumentali au participat la concertele comemorative „Glinka". Personalităţi ale vieţii muzicale romîneşti, compozitori, critici şi muzicologi au scris articole şi au rostit conferinţe în cadrul activităţii unor organizaţii culturale şi de mase ca „ARLUS", S.R.S.C., etc.

Spicuim din articolele închinate lui Glinka apărute în presa noastră :

Astfel, în **„Scînteia"** din 1 iunie a. c., Constantin Palade secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. laureat al Premiului de Stat scrie între altele : „Muzica lui Glinka constituie o mîndrie naţională a popoarelor sovietice, un bun al culturii înaintate, progresiste, a tuturor popoarelor. In ţara noastră operele lui Glinka se bucură de o profundă preţuire şi dragoste din partea maselor largi de iubitori ai muzicii.

Exemplul lui Glinka este viu şi actual pentru compozitorii vremii noastre. In el îşi găseşte cea mai deplină confirmare faptul că numai pe baza legăturii strînse cu viaţa poporului şi cu tezaurul creaţiei artistice populare iau naştere marile opere de artă, în stare să înfrunte veacurile".

Ziarul **„Steagul Roşu"** publică în ziua de 3 iunie a. c. un articol semnat Ana Frost în care se spune între altele :

„Din partea marelui public din ţara noastră, creaţia lui Glinka se bucură astăzi de o înaltă preţuire şi dragoste. Ea are o influenţă binefăcătoare asupra dezvoltării şi perfecţionării şcolii noastre muzicale contemporane, ale cărei eforturi sînt îndreptate spre găsirea unui stil romînesc şi spre făurirea unei opere naţionale."

Adriana Sachelarie semnează un articol apărut în ziarul **„Munca"** din 2 iunie a. c. în care scrie printre altele : „Creaţia genialului muzician a călăuzit arta compozitorilor clasici ruşi Dargomîjski, Balachirev, Musorgski, Rimski-Korsakov şi Ceaicovski şi a devenit preţioasa tradiţie după care se conduc compozitorii sovietici şi cei apropiaţi de popor din toată lumea.

Creaţia lui Glinka a căpătat adevărata ei valoare în minunatele interpretări ale teatrelor de operă şi orchestrelor simfonice sovietice.

Moştenirea artistică a lui Mihail Ivanovici Glinka a devenit bunul întregului popor sovietic şi este preţuită de toată omenirea progresistă."

„Scînteia tineretului" din 2 iunie publică un articol semnat de Suzana Voinescu, din care spicuim : „Opera lui Glinka şi-a păstrat şi astăzi actualitatea datorită adîncului ei conţinut umanist, ideilor înaintate de care e străbătută. Compozitorii sovietici şi toţi acei care luptă pentru o artă în slujba năzuinţelor maselor largi populare, se pleacă cu respect în faţa amintirii acestui mare artist al omenirii, îi cultivă şi duc mai departe opera-i nemuritoare. Criticul Dan Spătaru într-un articol publicat în **„Contemporanul"** din 28 mai a. c. spune : „Compozitorii noştri care contribuie cu toate resursele artei lor la formarea unui stil original romînesc şi-şi îndreaptă eforturile înspre făurirea operei noastre naţionale, vor cîştiga nespus de mult din adîncirea cunoaşterii creaţiilor lui Glinka, în care pot găsi căile cele mai bune pentru realizarea ţelurilor lor."

Dirijorul şi compozitorul Constantin Bugeanu publică un articol în **„Flacăra"** din 1 iunie a. c. în care printre altele scrie : „Glinka nu numai că a deschis drumul măreţei şcoli muzicale ruse care s-a dezvoltat în secolul XIX, dar a şi arătat tuturor şcolilor muzicale naţionale care s-au dezvoltat ulterior, de la şcoala cehă şi norvegiană pînă la şcoala spaniolă, ungară şi romînă, calea pe care trebuie să meargă".

Revista **„Muzica"** a publicat în supliment o broşură închinată lui Glinka, semnată de Adriana Sachelarie de la catedra de istorie a muzicii a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din capitala ţării.

Manifestări jubiliare

La Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. a avut loc un festival artistic în cadrul căruia artistul poporului Petre Ştefănescu-Goangă a conferenţiat despre viaţa şi opera compozitorului. A urmat un concert de romanţe şi selecţiuni din opere.

După uvertura la opera „Ruslan şi Ludmila" executată de orchestra Teatrului de Operă şi Balet sub conducerea maestrului emerit al artei din R.P.R. C. Silvestri, artiştii emeriţi ai R.P.R., Arta Florescu, Zenaida Pally şi Mihail Ştirbey au cîntat cu o caldă simţire romanţele „Adela", „Focul iubirii", „Pe valurile mării", „Iţi aminteşti de clipa minunată" ş. a.

Aceiași artiști au cîntat apoi diferite selecțiuni din opera „Ivan Susanin" și împreună cu Mircea Buciu, artist emerit al R.P.R. cvartetul din actul III al operei amintite.

S-a bucurat de un deosebit succes interpretarea de un patos eroic pe care Nicolae Secăreanu, artist emerit al R.P.R., a dat-o baladei „Parada în miez de noapte".

Concertul încheiat cu epilogul din „Ivan Susanin", cîntat de către corul și orchestra Teatrului de Operă și Balet a fost primit de către public cu multă căldură.

★

Filarmonica de Stat a organizat un concert de muzică de cameră dat de soliștii instituției.

Au fost prezentate unele din lucrările compozitorului mai puțin cunoscute, și chiar prime audiții, ca de pildă, Trio patetic interpretat de către Dumitru Ungureanu (clarinet), Dumitru Alexandrescu (fagot) și Ion Filionescu (pian).

Prof. Alexandru Rădulescu și Ion Filionescu au cîntat apoi sonata (neterminată) pentru violă și pian reliefînd cu măestrie caracterul acestei valoroase lucrări.

Romanțele „O ! nu mă ispiti" și „Indoială" și aria „Antonidei" din opera „Ivan Susanin" au fost redate de către soprana Lola Gălășanu cu multă muzicalitate, iar basul Mircea Buciu a tălmăcit cu un adînc sentiment aceea din scena finală și un recitativ din aceeași operă. Concertul care s-a bucurat de succes, a luat sfîrșit cu corul final din opera „Ruslan și Ludmila" interpretat de corul Filarmonicii de Stat condus de dirijorul D. D. Botez, artist emerit al R.P.R.

Concertul festiv dat la Ateneul R. P. R. de către orchestra Direcției Generale Radio sub conducerea maestrului emerit al artei din R.P.R. Egizzio Massini a avut, de asemenea, în programul său fragmente din opere și lucrări simfonice.

Nicolae Secăreanu a redat cu accente de un profund dramatism figura țăranului Ivan Susanin (aria din actul IV) ce merge la moarte conștient că jertfa sa salvează patria de cotropitorii polonezi, iar tînăra cîntăreață Elena Cincu Filimon, laureată a Concursului Festivalului Tineretului și Studenților de la București precum și a recentului Festival „Primăvara la Praga" a exprimat cu claritate și expresivitate în cavatina și rondo-ul din actul I, apoi în aria din actul III, sentimentele Antonidei, care în aceeași operă, întruchipează virtuțile fetei ruse din popor.

Uvertura la opera „Ruslan și Ludmila" redată cu un vijelios dinamism, două dansuri, în primă audiție din aceeași operă, precum și celebra fantezie pe două teme populare ruse „Kamarinskaia" interpretate de orchestra Radio, cu o remarcabilă precizie ritmică, au completat programul acestui concert care s-a bucurat de un bine meritat succes.

In cadrul manifestărilor festive „Glinka" la posturile noastre de Radio au fost transmise operele „Ivan Susanin" și „Ruslan și Ludmila", ambele în montaj literar-muzical, iar la ciclul „Compozitorii și operele lor" s-a făcut portretul compozitorului cu prezentarea celor mai semnificative lucrări ale sale.

Sub auspiciile Consiliului General A.R.L.U.S. au avut loc nenumărate manifestări de cultură și de artă menite să popularizeze figura marelui întemeietor al școlii muzicale ruse. Astfel la Casa Prieteniei Romîno-Sovietice profesorul George Breazul de la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu" a ținut o conferință urmată de filmul Glinka.

Conferințe au fost ținute de asemenea, în nenumărate întreprinderi, instituții și în școli, însoțite de programe muzicale și audiții pe discuri.

La Biblioteca muzicală A.R.L.U.S. au avut loc audiții pe discuri din operele compozitorului iar librăriile „Cartea Rusă" și magazinul „Muzica" au organizat vitrine consacrate aniversării lui Glinka.

Manifestări similare au avut loc în toată țara, la care și-au dat concursul Filarmonica și Opera de Stat din Timișoara, Opera Romînă de Stat, Opera Maghiară de Stat și Conservatorul de Stat „Gh. Dima" din Cluj, precum și orchestrele simfonice din celelalte orașe ale țării.

Concerte simfonice cu caracter comemorativ au mai avut loc la uzinele „Industria Sîrmii" din Cîmpia Turzii, Fabrica „Ianoș Herbak" din Cluj, la Timișoara, Ploești, Arad, Craiova, Tg. Mureș, Baia Mare, Botoșani, Sighet, Satu Mare, etc., concerte ce au contribuit la popularizarea figurii marelui compozitor.

J. V. PANDELESCU

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R.P.R.

1 și 2 mai. — *Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat, dirijată de Sergiu Comissiona. In program: Weber — Uvertura „Euryanthe"; Taktakișvili — Concertul pentru pian și orchestră în primă audiție (solistă Josette Hirsu); S. Prokofiev — Simfonia clasică; Mihail Jora — Suita de balet „Cînd se coc strugurii".*

2 mai (seara). — *Concert de muzică populară românească, dat de orchestra „Barbu Lăutaru", dirijată de Ionel Budișteanu. In program: muzică populară românească și cîntece de: Radu Drăgan, George Marcu, Ion Chirescu, Dan Moisescu. Soliști: Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Iliuță Rudăreanu, Damian Luca, Mihai Schină, Gheorghe Voicu, Ion Păturică, Ștefan Brătescu, Dumitru Cătuneanu, Sandu Constantin și o formație din corul Filarmonicii de Stat din București.*

3 mai. — *Recitalul pianistului G. Halmoș. In program lucrări de: Fr. Chopin, B. Bartok, M. Eisicovici, C. Silvestri, M. Musorgski, Saverzașvili.*

4 mai. — *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Ionel Budișteanu. Soliști: Damian Luca, Mihai Ion Schină, Ion Păturică, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Gheorghe Voicu, Ștefan Brătescu, Dumitru Cătuneanu, Sandu Constantin și un grup vocal.*

5 și 6 mai. — *Concert dat de corul și orchestra Radio, dirijate de Emanoil Elenescu. In program: I. Levitin — Oratoriul „Lumini pe Volga" pentru povestitor, solist, cor și orchestră (povestitor: A. Pop-Marțian de la Teatrul Tineretului, solistă Zenaida Pally, alto); W. A. Mozart — Concertul în mi bemol pentru două piane și orchestră (soliste: Maria Fotino și Ecaterina Fotino-Negru, Cluj); H. Berlioz — Uvertura la opera „Benvenuto Cellini".*

7 mai. — *Recitalul pianistei Silvia Șerbescu. In program: Bach — Liszt — Preludiu și fuga pentru orgă în la minor; Fr. Liszt — Sonata în si minor; Mihail Andricu — Piesă lirică; Fr. Chopin — Balada a II-a și Balada a IV-a; J. Brahms — Rapsodia I-a în si minor și Rapsodia II-a în sol minor.*

8 și 9 mai. — *Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat, dirijată de Matei Socor. In program: F. Mendelsohn-Bartholdy — Uvertura la „Visul unei nopți de vară"; Saint-Saëns — Concert pentru violoncel și orchestră (solist Vladimir Orlov); Matei Socor — „Cîntarea Romîniei", în primă audiție.*

9 mai. — *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Nicu Stănescu.*

10 mai. — *Concert dat de corul Filarmonicii de Stat, condus de D. D. Botez. In program: Mozart, Schumann, Brahms, Wagner, Tulicov, Koposov, Doluhanian, I. Vidu, D. Kiriac, G. Cucu, I. Croitoru, M. Jora, Gh. Dumitrescu, R. Drăgan, N. Lungu, M. Socor, etc. Soliști: Lola Gălășanu, Carmen Cristescu, Aurel Constantinescu, Elena Gheorghiu, C. Grigorescu, Gh. Papadavid, Nic. Ionescu, Maxim Vasiliu, Josef Prunner-pian, Helmuth Plattner-orgă.*

11 mai. — *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru", dirijată de Nicu Stănescu. Soliști: Fănică Luca, Mircea Buciu, Iliuță Rudăreanu, Marcel Budală, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Luță Ioviță, Sandu Constantin, Constantin Urlățeanu.*

13 mai. — *Concert simfonic dat de orchestra Radio, dirijată de Constantin Bobescu. In program: Theodor Lupu — Suita I-a în primă audiție; Max Bruch — Concertul nr. 1 în sol minor pentru vioară și orchestră (solist Mircea Negrescu); H. Berlioz — Simfonia fantastică.*

15 și 16 mai. — *Festival Dvorak prezentat de orchestra Filarmonicii de Stat, dirijată de Constantin Silvestri. In program: Serenada pentru orchestră de coarde; Concertul pentru vioară și orchestră (solist Virgil Pop); Simfonia a IV-a, în primă audiție.*

16 și 18 mai (seara). — *Concert de muzică populară românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru", dirijată de Nicu Stănescu. Soliști: Fănică Luca, Mircea Buciu, Iliuță Rudăreanu, Marcel Budală, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Luță Ioviță, Sandu Constantin, Ion Văduva, Constantin Urlățeanu.*

20 mai. — *Festival Beethoven prezentat de orchestra Radio, dirijată de Antonin Ciolan. In program: Uvertura „Leonora" nr. 3, Concertul nr. 5, în mi bemol major pentru pian și orchestră (solistă Aurelia Cionca), Simfonia a III-a în mi bemol major „Eroica".*

22 și 23 mai. — *Concert simfonic al orchestrei Filarmonicii de Stat dirijată de Edgar Cosma. In program: Ludovic Feldman — Odă solemnă în amintirea unui mare artist, în prima audiție; Karl Stamitz — Concertul pentru violă și orchestră (solist Nicolae Rădulescu); Cezar Frank — Simfonia.*

23 și 25 mai (seara). — *Concert de muzică românească dat de orchestra „Barbu Lăutaru", dirijată de Ionel Budișteanu. Soliști: Iliuță Rudăreanu, Damian Luca, Rodica Bujor, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Ion Păturică, C. Dinicu, Nic. Crăciunescu, Petre Cătuneanu și Iancu Fieraru.*

27 mai. — *Concert simfonic dat de orchestra Radio, dirijată de Mendi Rosenblum. In program: Th. Rogalski — Trei dansuri; A. Glazunov — Concertul în la minor pentru vioară și orchestră (solist Lucian Savin); F. Mendelsohn-Bartholdy — Simfonia a IV-a în la major „Italiana"; R. Wagner — Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürenberg".*

29 și 30 mai. — *Festival Haciaturian prezentat de orchestra Filarmonicii de Stat dirijată de Alfred Alessandrescu. In program: Trei fragmente din baletul „Gayaneh", Concertul pentru pian și orchestră (solistă Irina Lăzărescu) și Simfonia a II-a.*

30 mai (seara). — *Se repetă concertul de muzică populară românească dat la 23 și 25 mai de orchestra „Barbu Lăutaru", dirijată de Ionel Budișteanu.*

31 mai. — *Concert Glinka. In program: Trio pentru clarinet, fagot și pian (soliști: D. Ungureanu-clarinet, D. Alexandrescu-fagot, I. Filionescu-pian); Sonata pentru violă și pian (soliști: Alex. Rădulescu-violă, I. Filionescu-pian), Aria Antonidei din opera „Ivan Susanin"; lieduri (solistă Lola Gălășanu — la pian Josef Prunner); arii și recitativ din ultimul act al operei „Ivan Susanin" (solist Mircea Buciu — la pian Josef Prunner); Finalul operei „Ruslan și Ludmila" (executat de corul Filarmonicii de Stat dirijat de D. D Botez).*

SALA DALLES

5 mai. — *Concertul de muzică de cameră de Musorgski. In program: „Tablouri dintr-o expoziție", Ciclul de cîntece „Camera copiilor", „Balada", „Saul", ș.a. Soliști: pianistul Gheorghe Halmoș, soprana Cornelia Gavrilescu, baritonul Gabriel Năruja, la pian Helmuth Plattner.*

6 mai — *Concert-lecție: „Principalele faze ale dezvoltării muzicii" — Vivaldi, Rameau, Haendel și Bach. Și-au dat concursul: Adina Ghimpu, Lila Cristescu, Henry Brendier, Alfons Capitanovici, Helmuth Plattner și grupul vocal dirijat de Vasile Pîntea.*

7 mai. — *Concert de muzică de cameră — Dvorak. In program: Sonatina pentru vioară și pian op. 100, lieduri din ciclul „Cîntece de dragoste și cîntece de seară", lieduri din ciclul „Cîntece țigănești", Trio op. 90 (Dumky) pentru vioară,*

violoncel și pian. Și-au dat concursul: Lila Cristescu-soprană, Henry Brendier-vioară, Ion Filionescu-pian, Serafim Antropov-violoncel, Nicolae Rădulescu-pian.

8 mai. — *Concert coral dat de corul Filarmonicii de Stat, dirijat de Ștefan Mureșanu și corul de copii al Ansamblului de cîntece și dansuri al C.C.S., dirijat de Nica Valeria Kiriță. In program: Arutiunian, Paul Constantinescu, Radu Drăgan, Gh. Dumitrescu, Dunaevski, Klepper, V. Muhino, Novicov, Radu Paladi, Eliza Popovici, Elly Roman, Matei Socor, Șostakovici, Sveșnicov, Tulikov, N. Valeriu, Soliști: Lola Gălășanu-soprană, Victor Popovici-tenor, Alex. Voinescu-bariton, Jeny Schiller-pian, Josef Prunner-pian.*

10 și 13 mai. — *Concert de lieduri și arii din opere, organizat de Comitetul sindical din Conservatorul „Ciprian Porumbescu". In program: Schumann, Wagner, R Strauss, Duparc, Fauré, Cezar Cui, Borodin, Ceaicovski, A. Thomas Massenet, Messager, Charpentier, Verdi, Soliști: Arta Florescu, Constantin Stroescu, Mihail Știrbey, Valy Niculescu, Cici Dimitriu; la pian Hilde Köhle și Thea Rosenwald.*

12 mai. — *Recital de muzică de cameră. In program: M. Glinka, Cesar Franck, K. Dittersdorf, R. Schumann, George Enescu. Soliști: Margareta Capeleanu-vioară, Alex. Rădulescu-violă, Ion Filionescu-pian.*

14 și 27 mai. — *Recital de lieduri dat de Nicolae Secăreanu, acompaniat la pian de Gheorghe Kulibin. In program: L. Beethoven, J. Brahms, M. Musorgski; lieduri în primă audiție de: Paul Constantinescu, Radu Drăgan, Alfred Mendelsohn, Doru Popovici și Pascal Bentoiu.*

15 mai. — *Concert-lecție: „Principalele faze ale dezvoltării muzicii" — Haydn, Mozart. Conferențiar Radu Negreanu.*

17 mai. — *Concert vocal dat de soliștii Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei: Victoria Drăgănescu-soprană, Ion Stoian-tenor, Dan Iordăchescu-bariton, Valentin Loghin-bas, la pian Agatha Schwartz. In program: Schubert, Brahms, Liszt, D'Albert, Loewe, Ceaicovski, Rimski-Korsakov, Rahmaninov, Dvorak, Manuel de Falla Lazzari, R. Strauss, J. Marx, Doluhanian, Glier, N. Oancea, P. Jelescu, R. Drăgan, R Căplescu, A. Eliade, D. Popovici, B. Reinhardt, etc.*

19 mai. — *Concert de muzică de cameră romînească. In program: Suită pentru cvartet de coarde „Pe Argeș în sus" de Th. Grigoriu. Cvartet în mi minor de Zeno Vancea și Cvartet în la major de Mihail Andricu. A interpretat cvartetul tineretului compus din: Lucian Savin, Mendi Rosenblum, Wilhelm Berger, Alfons Capitanovici.*

21 mai. — *Concert Schubert. In program: Sonata pentru vioară și pian (soliști: Henry Brendier și Ion Filionescu); lieduri (soliști: Lola Gălășanu și Gabriel Năruja); cvintetul „Păstrăvul" (au interpretat: Ai. Teodorescu, Al. Rădulescu, Alfons Capitanovici, J. Prunner și I. Filionescu).*

22 mai. — *Recital de muzică populară romînească dat de Nicu Stănescu.*

24 mai. — *Concert de lieduri și arii din opere organizat de Comitetul sindical al Conservatorului „Ciprian Porumbescu". In program: Schubert, Rahmaninov, Denza, Ceaicovski, Borodin, Filaret Barbu, T. Brediceanu, Brahms, Pușkov, Glier, Verdi, Gounod, Saint Saëns, Massenet, Bizet, Giordano. Soliști: studenta Elena Cernei și profesorul P. Ștefănescu-Goangă, artist al poporului.*

26 mai. — *Concert de sonate. In program: Bach, Rahmaninov, Georg Philippe Teleman, Francesco Veracini, W. A. Mozart. Soliști: Serafim Antropov-violoncel, Ion Filionescu-pian, V. S. Jianu-flaut, Corneliu Gheorghiu-pian.*

28 mai. — *Concert de muzică romînească. In program: Nicolae Buicliu, Vasile Timiș, Radu Paladi și Hilda Jerea.*

29 mai. — *Concert-lecție: „Principalele faze al dezvoltării muzicii" — Beethoven. Conferențiar Eugen Pricope. Exemplificările au fost făcute pe discuri, precum și de către Prof. Constantin Stroescu, violonista Margareta Capeleanu, pianiștii Elvira Loebe și Ion Filionescu.*

REFLEXII PE MARGINEA RECITALULUI PIANISTEI SILVIA ȘERBESCU

In sala Ateneului R.P.R. a avut loc în seara zilei de 7 mai a.c., recitalul pianistei Silvia Șerbescu.

Pentru cei ce urmăresc evoluția concepției artistice a unui interpret, acest recital era așteptat cu nerăbdare, cu atît mai mult cu cît Silvia Șerbescu nu mai prezentase un recital de mulți ani.

Este drept că între timp Silvia Șerbescu a apărut deseori ca solistă în concertele pentru pian și orchestră, dar acestea suplinesc numai în parte cerințele și problemele de interpretare, care-și pot găsi libera și cea mai amplă desfășurare, mai ales în cadrul unui recital.

In colaborare cu archestra, pianistul nu reușește și nici nu trebuie să tindă la evidențierea personalității sale ruptă de restul ansamblului. Impreună cu ansamblul, solistul formează un tot ce va fi armonizat, de dirijor care, în ultima instanță, dă linia generală a interpretării.

In cadrul unui concert cu orchestra, „tușeul" specific pianistului, element ce dă viață sunetului — este acoperit în baia timbrelor variate. Doar în intermitența pasajelor pur solistice se poate evidenția graiul viu al instrumentului solist.

Pentru aceasta, activitatea de solistă din cadrul concertelor cu orchestră a Silviei Șerbescu, n-a putut suplini nevoia publicului de a o asculta într-un recital.

Partea I-a a recitalului cuprindea: Preludiul și fuga pentru orgă în la minor de Bach-Liszt, precum și Sonata în si minor de Liszt; partea a II-a: piesă lirică de M. Andricu, Balada a II-a și a IV-a de Chopin, Rapsodia I-a în si minor și Rapsodia a II-a sol minor de Brahms.

Varietatea acestui program a dat posibilitate pianistei să-și desfășoare măestria și personalitatea, interpretînd stiluri atît de diferite. Această posibilitate a fost întregită și de cele patru bisuri din Debussy, Albeniz, Chopin, cu care s-a încheiat recitalul.

In același timp, un asemenea program angajează o responsabilitate deosebită, căci nimic nu este mai greu pentru un interpret decît să abordeze piesele cunoscute, din care latura personală de interpretare se degajează cu o pregnanță mult mai puternică decît în primele audiții sau în piesele mai rar cîntate.

Este — cred — cazul să amintim concertiștilor să nu evite să-și îmbogățească repertoriul cu piesele cele mai valoroase, pe motivul că sînt cunoscute și des executate.

Arta interpretării crește direct proporțional cu frecvența executării. Dacă în primele audiții, instrumentistul servește compozitorului pentru prezentarea lucrării sale în public, cu cît piesele sînt mai frecvent cîntate, cu atît rolul creator al interpretului crește și publicul va veni la concert — la un moment dat — nu numai pentru a asculta compoziția pe care dealtfel o cunoaște, cît mai ales interpretarea care e mereu nouă.

Se constată însă o convenție tacită între unii interpreți de a-și ocoli reciproc repertoriile. Un adevărat monopol se creează prin „dreptul primului ocupant" și în climatul căruia se dezvoltă din plin acea neartistică tradiție a „secretului" pregătirii pieselor. Nu „surpriza" repertoriului trebuie să fie preocuparea interpreților.

Insuficienta atenție care se dă problemelor de interpretare, face să se dezvolte arbitrarul și subiectivismul în acest domeniu și contribuie la dezvoltarea „intoleranței față de critică" din partea interpreților.

De aceea este necesar ca piesele valoroase să fie executate de cît mai mulți interpreți, făcîndu-se cît mai multe inregistrări, pentru a se putea trece la o analiză științifică a diferitelor moduri de interpretare de care se simte atîta nevoie. Ziarul „Pravda" din 15 februarie 1953, referindu-se la problema interpretării spune: *„Artiștii noștri au nevoie de o analiză serioasă, gîndită și adîncă a interpretării lor, de o critică exigentă și principială pe*

care, trebuie s-o recunoaştem, n-o întîlnim prea des".

Oare — adăugăm noi — se îndoieşte cineva că organizarea unor recitale în care mai mulţi interpreţi valoroşi ar executa aceleaşi piese, n-ar atrage un public cu mult mai numeros decît este capacitatea sălilor noastre de concert? Neurmărind cît mai multe interpretări, tindem să dăm noţiunii de stil — un înţeles mecanic, rigid.

Să nu uităm că valoarea unei compoziţii nu există decît prin interpret, că funcţia ei socială se naşte abia în momentul interpretării şi această funcţie creşte cu cît măestria interpretării e mai variată şi mai bogată.

Repertoriul ales de Silvia Şerbescu dovedeşte prin neevitarea pieselor „prea consacrate", tocmai justa sa concepţie despre rolul interpretului.

Interpretarea Silviei Şerbescu se impune în special prin sinceritatea sa. Această sinceritate a reuşit să lege publicul de interpretă de la începutul pînă la sfîrşitul recitalului, evidenţiindu-se dorinţa pianistei de a cînta, nu cu siguranţa cuceritorului, învingător al problemelor tehnice, stăpînitor al claviaturii şi stăpîn al compoziţiei, ci cu respectul cuvenit al servirii cu probitate şi modestie a artei.

Dacă facem o analiză mai adîncă a mijloacelor pianistice de exprimare, constatăm că în nuanţele piano şi mai ales pianissimo, interpreta nu reuşeşte întotdeauna să continue intensitatea dramatică exprimată de tumultul fortissimo-ului, care ar trebui să se adîncească în nuanţele scăzute, „con intimo sentimento" cum indică Liszt în „Quasi Adagio"-ul sonatei sale.

Aceste nuanţe nu trebuie să dea senzaţia unei frîne fizice a muşchiului pregătit pentru „atacul mare", nu senzaţia unei reţineri, ci a unei dăruiri „în piano", la fel de bogată.

De asemeni, în intenţia unei cît mai variate nuanţări şi a unui cît mai colorat tuşeu, Silvia Şerbescu a sacrificat uneori precizia ritmică. Astfel — în Balada nr. 4 de Chopin — preocuparea de diferenţiere a sonorităţii, a antrenat disocierea notelor scrise simultan, creînd o îngînare între mîini, — îngînare ce nu servea evidenţierii frazei muzicale.

Punctul culminant al recitalului l-a constituit Sonata în si minor de Liszt.

Diversitatea bogată a acestei piese, în care este concentrată întreaga personalitate a compozitorului, este rareori executată într-o formă unitară de către pianişti. Pianista Silvia Şerbescu a reuşit acest lucru, prezentînd într-un tot unitar complexul acestei mari sonate. Linia mare a stăpînirii construcţiei, cu o bogată paletă orchestrală, confirmă încă odată forţa personalităţii acestei artiste.

Silvia Şerbescu face parte din acei artişti care provoacă în masa pianiştilor două stări sufleteşti: pentru unii de descurajare; aceştia sînt cei ce urmăresc şi sînt impresionaţi numai de latura virtuozităţii care este remarcabilă; de încurajare pentru aceia ce, urmărind interpretarea, văd că în artă nu creezi emoţia fără sinceritate şi nu o poţi impune fără gîndire.

„Fără adevăr" spunea Serov „muzica nu-i decît o jucărie zornăitoare".

Silvia Şerbescu are o concepţie proprie. Această concepţie se imprimă respectînd specificul fiecărui compozitor, fie că e vorba de Bach, Liszt, Debussy, etc.

De aceea divergenţa ce s-ar putea naşte în privinţa interpretării unui autor sau altul, se poartă numai pe planul superior al valorilor estetice.

Recitalul pianistei Silvia Şerbescu se reţine nu prin memoria auditivă, ci prin memoria afectivă, şi acesta trebuie să fie idealul oricărui interpret, căci conţinutul unei interpretări se măsoară numai cu emoţia pe care o produce.

DRAGOŞ TĂNĂSESCU

CONCERT DE LIED-URI ŞI ARII DE OPERĂ DAT DE PROFESORI ŞI STUDENŢI AI CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

Către sfîrşitul anului şcolar profesorii Arta Florescu, artistă emerită a R.P.R. şi Constantin Stroescu de la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu" au dat împreună cu studenţii Valy Niculescu, Dan Iordăchescu, ambii laureaţi ai Concursului Naţional din 1953 şi Cici Dimitriu, un concert de lied-uri şi arii de operă, concert la care şi-a oferit concursul şi tenorul Mihail Ştirbey, artist emerit şi prim solist al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R.

Atît profesorii arătaţi cît şi Mihail Ştirbey au făcut o adevărată demonstraţie de artă a cîntului. In aria din „Luiza" de Charpentier ca şi în „Visuri" de Wagner, Arta Florescu a pătruns în adîncime conţinutul muzicii. Ea a trăit cu putere sentimentele cuprinse în cele ce a cîntat, împărtăşindu-le ascultătorilor cu un lirism cald, convingător.

Maestru al lied-ului, Constantin Stroescu a dat la rîndul său o expresivă interpretare cîntecelor „Resemnare" de Schumann şi „Seară" de Fauré, culminînd cu lied-ul „Viaţa anterioară" de Duparc realizat cu un intens sentiment dramatic. Profesorul Stroescu a interpretat de asemenea un cîntec de Doru Popovici, o muzică potrivită versurilor de Topîrceanu pe care a fost scrisă dar a cărei originalitate este, din păcate, întunecată de puternica influenţă a impresioniştilor francezi.

Mihail Ştirbey a interpretat aria din Evghenie Oneghin cu un patos adînc, într-un stil elegant şi sobru, iar „Tarantella" de Rossini cu o vervă şi o remarcabilă plenitudine vocală.

Soprana lirică uşoară Valy Niculescu, cîntă cu inteligenţă valorificînd la maximum posibilităţile sale vocale şi comunicînd viaţă celor ce interpretează. Aşa a apărut în aria din Mignon de Massenet şi în „Bolero" de Cezar Cui. Serenada de Strauss, pe care a redat-o cu sensibilitate, se cerea totuşi cîntată mai puţin repede, (acompaniamentul la pian a fost susţinut de asemenea într-un tempo rapid) căci unele note ca şi cuvinte nu s-au mai auzit distinct.

S-a prezentat excepţional de bine tînărul student Dan Iordăchescu din anul III, care a cîntat aria din „Herodiada" de Massenet cu mult simţ dramatic. El şi-a păstrat tot timpul controlul vocii care este puternică, vibrantă, de mare amploare. A cîntat de asemenea o arie din opera veristă „Zaza", de Leoncavallo, învederîndu-se ca un bariton liric de mari promisiuni ce va putea deveni, lucrînd cu seriozitate, un bariton dramatic deosebit de valoros.

Acest concert în care profesorii au cîntat laolaltă cu studenţii lor în duete (din „Veronica" de André Messager) şi cvartete (din „Rigoletto" de Verdi) s-a bucurat de un bine meritat succes.

Pe marginea colaborării pianistelor Hilda Köhle şi Thea Rosenwald este de arătat că într-o sală de mare rezonanţă cum este Dalles — acompaniamentul s-ar dori făcut cît mai discret şi mai muzical.

J. V. P.

PRODUCȚIA CLASEI DE COR ȘI DIRIJAT CORAL A CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

În învățămîntul nostru muzical superior, studiul cîntării în ansamblul coral și cel al dirijatului coral prezintă o importanță deosebită. După însușirea temeinică a acestor discipline, tinerii activiști sînt chemați să contribuie într-o mare măsură la avîntul general al mișcării muzicale de masă. Zecile de mii de formațiuni corale de amatori din țara noastră, nenumăratele coruri profesioniste create în ultimul timp, așteaptă în fiecare an să-și împrospăteze forțele cu noi cadre de îndrumători, dirijori și interpreți.

Bizuindu-se pe tradiția dirijatului coral creată de dascăli de frunte ca Gavriil Musicescu, D. Gh. Kiriac, I. Vidu, Ștefan Popescu, Antonin Ciolan și folosind prețioasa experiență a învățămîntului sovietic, școlile noastre de azi, organizate pe baze noi, dau patriei în fiecare an generații de tineri artiști bine pregătiți. Este suficient să amintim numai de cîteva tinere talente ca: Marin Constantin, Florica Avramescu, Stelian Olaru, Constantin Romașcanu, care părăsind de curînd băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu", au devenit dirijori competenți ai unor formații corale importante ca ansamblurile U.T.M. și C.C.S., corul Palatului Pionierilor, Ansamblul S.P.C.

Iubitorii de muzică care urmăresc cu interes viața și realizările Conservatorului „Ciprian Porumbescu", asistînd la producțiile diferitelor clase de studenți, au avut prilejul să constate succesele obținute și în acest an, în prima noastră instituție de învățămînt muzical. Concertul prezentat în sala Dalles la 13 mai a.c. de studenții clasei de cor și dirijat coral a profesorilor D. D. Botez și I. Vicol, asistenți I. Marian și V. Grefiens, s-a bucurat de o atenție deplină din partea spectatorilor.

Prin specificul său, ansamblul coral al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" nu dispune de forțe vocale de amploare și de calitate. El nu este instruit de un număr limitat și stabil de dirijori, în vederea realizării de înaltă perfecțiune a unui repertoriu determinat, ca ansamblurile artistice profesioniste sau amatoare.

Sarcinile principale ale studenților clasei de cor sînt acelea de a-și însuși metodic tehnica cîntării în cor, aplicînd practic aci cunoștințele muzicale căpătate la cursurile teoretice. Ceea ce li se cere acestora este deprinderea de a da viață în mod viu și creator partiturii scrise, deprinderea de a integra vocea în partidă și apoi în ansamblul general, ascultînd și potrivind continuu timbrul, dicțiunea, nuanțele, expresia. Fiecare membru al corului se pregătește în același timp și pentru sarcina de dirijor, iar în ultima vreme s-a luat măsura ca studenții cu predilecții în această direcție să capete o anumită specializare. Pe lîngă însușirea elementelor esențiale ale practicii dirijorale, studenții sînt ajutați să pătrundă diferitele stiluri și epoci, să alcătuiască un repertoriu, să-și dezvolte personalitatea lor artistică. Iată cîteva criterii care trebuie să călăuzească o apreciere judicioasă a producției clasei de cor și dirijat coral.

De la început trebuie subliniată alcătuirea justă a programului, care, înafară de lucrări clasice și contemporane românești, ruse și sovietice, a cuprins, ca de altfel și în anii trecuți, și o lucrare a unui tînăr compozitor ce se află încă pe băncile școlii. Au fost alese lucrări care au dat posibilitatea să se afirme unor soliști talentați de la clasele de canto (studenții Michaela Botez, Ion Stoian și Ion Popescu). Socotim însă ca o lipsă faptul că în program nu au fost incluse lucrări ale clasicilor muzicii universale reprezentative de pildă pentru muzica corală polifonică, etc.

Au putut fi remarcate ținuta corală demnă, disciplina, precum și o oarecare sudură între ansamblu și dirijorii ce s-au perindat într-un număr apreciabil pe scenă. A impresionat în chip pozitiv competența, cunoașterea temeinică a partiturii de către studenți ca Jenică Barnea, Valeria Nica și Liviu Brumaru, care au obținut din partea ansamblului o justă interpretare a cîntecelor „Frumosul vine pe apă" și „Răsunetul Ardealului" de I. Vidu și „Dorul" de C. Baciu.

Vădite însușiri în dozarea planurilor sonore și nuanțare au manifestat studenții Emil Chivu, Emilia Stan și Ion Dumitrică, care au dirijat „Cîntecul de leagăn" din Cantata Patriei de Arutiunian, „Mama" de I. Chirescu, și „Ca la Brebu" de N. Ursu. Deși au susținut lucrări care depășeau posibilitățile corului (fragmente din „Bandura" de Davidovski și din „Balada lui Gheorghe Doja" de C. Palade), studenții Constantin Biciușcă și Gheorghe Bujduveanu, au reușit să imprime acestora o interpretare valabilă, interesantă și plină de personalitate. Tinerii dirijori au dovedit posibilități de stăpînire a mișcării, de conducere a vocilor și de legare a frazei muzicale. Insfîrșit, merită toată lauda felul în care corul, condus de studenta Nica Valeria avînd solistă pe studenta Rădulescu Valeria, a interpretat cîntecul „Mama" scris de studentul Gheorghe Vancu.

Printr-o gestică expresivă dirijoarea a subliniat caracterul învăluitor, plin de căldură al melodiei. Acompaniamentul deși realizat cu finețe a apărut cam inconsistent din cauza pauzei nefirești care separa corul de soliști (respirația indicată de autor trebuia să aibă doar un rol expresiv). Este drept, asemenea imperfecțiuni s-au remarcat în general la interpretarea dată lucrărilor pentru ansamblu și soliști; de pildă, melodia banduristului din minunata lucrare a lui Davidovski a fost intonată de către solist cu multă simțire dar în mod detașat, neintegrat în atmosfera duioasă melancolică a părții de ansamblu.

O problemă care comportă atenție deosebită din partea conducerii conservatorului este aceea a menținerii și îmbunătățirii echilibrului numeric între voci, astfel încît ansamblul să poată constitui un prețios cîmp de experiență pentru tinerii dirijori. Ar fi de asemenea foarte important ca, pentru sporirea posibilităților vocale și de interpretare ale corului, să se promoveze în ansamblu și studenții din primii ani ai claselor de canto. Fără nici o teamă că-și vor „strica" aci vocile, aceștia nu vor avea decît de cîștigat din practica în ansamblu, întocmai ca studenții care frecventează obligatoriu cursul de orchestră. Acest lucru este cu atît mai necesar cu cît o bună parte dintre absolvenții claselor de canto devin soliști sau coriști de valoare în ansamblurile noastre profesioniste.

A reieșit necesitatea ca pe baza unei practici îndelungate tinerii dirijori să capete mai multă maturitate în intenții și siguranță în mișcări, fără de care nu poate fi concepută dezvoltarea laturilor specifice ale personalității lor artistice. In acest sens îmbunătățirile care s-au făcut ori sînt pe cale de a se realiza ca înființarea unui curs de specializare a studenților dirijori, a unui ansamblu coral de cameră, predarea „metodică" a cursului de metodică a dirijatului, îndepărtarea absențelor și a discontinuității în muncă — nu pot fi decît bine venite. Astfel va fi posibil ca într-un viitor apropiat nivelul de pregătire a ansamblului și dirijorilor să salte pînă la înălțimea cerințelor pe care viața noastră muzicală le pune în fața tinerilor artiști.

V. TOMESCU

CRONICA CONCERTELOR LECȚII

La sfîrșitul lunii martie a avut loc primul concert-lecție din ciclul „Principalele faze ale dezvoltării muzicii" organizat de Lectoratul Filarmonicii de Stat din București. Este o nouă acțiune care se încadrează în rîndul prețioaselor inițiative luate de acest organism în vederea venirii în ajutorul iubitorilor de muzică tot mai numeroși din Capitala țării.

Primul concert-lecție a fost prezentat de prof. *Zeno Vancea* lector principal al Filarmonicii de Stat din București. Vorbitorul a făcut o trecere în revistă a fazelor celor mai însemnate ale dezvoltării muzicii în general și ale muzicii vocale în special, arătînd legătura directă care a existat în toate timpurile între muzică și întreaga viață socială. Fără a căuta să lămurească problema originilor muzicii, prof. Zeno Vancea a arătat însemnătatea ei expresivă inițială și rolul pe care l-a avut procesul muncii în cristalizarea și dezvoltarea ei, precum și locul însemnat pe care l-a avut încă de la început în ansamblul fenomenelor vieții sociale.

La început, în comuna primitivă și în societatea sclavagistă muzica se mărginea la melodii de extremă simplitate, succesiuni de sunete avînd aceeași înălțime, organizate ritmic — melodii bazate pe 3-4 sunete — sau melodii pentatonice (primul sistem muzical teoretic cunoscut în istoria muzicii este cel pentatonic — de la „penta" în greceşte „cinci") — heptatonice modale („hepta" în greceşte „șapte") cînd sînt folosite cele șapte sunete ale gamei, care constituie baza practicii noastre muzicale. Această îndelungată perioadă a dezvoltării muzicii (multe milenii înaintea erei noastre și cîteva veacuri din era noastră) se caracterizează prin *monodie* (adică muzica pe o singură voce).

A fost analizată apoi pe scurt perioada de trecere de la muzica pe o singură voce la muzica pe mai multe voci, la *polifonie vocală*, precum și dezvoltarea acesteia de la formele simple din veacul XI—XIV (în Franța și Italia feudală — „organum", „cîntarea de melodii gemene" — cantus gemellus, etc.) la formele mai complexe, de un înalt nivel artistic, din creația maestrului flamand Orlando de Lasso și a italianului Palestrina. Vorbitorul a arătat apoi cum s-a format simțul armonic modern, care caracterizează a treia fază esențială a dezvoltării muzicii.

Al doilea concert-lecție, prezentat de conf. *Gabriela Deleanu* a tratat despre dezvoltarea muzicii instrumentale profesionale, care își are obîrșia în formele muzicii instrumentale populare de dans și în adaptarea pentru instrumente, a compozițiilor vocale polifonice. S-a arătat că muzica instrumentală a existat din cele mai vechi timpuri, după cum muzica instrumentală „cultă" exista și în practica religioasă și în viața laică, la chinezi, egipteni, evrei, greci, romani, etc. Ea avea însă un rol la început subordonat față de muzica vocală. Dezvoltarea ei a căpătat un mai mare avînt după ce procesul de laicizare a muzicii s-a accentuat și după ce progresul tehnic general a îngăduit perfecționarea instrumentelor muzicale. La multe din instrumente exista posibilitatea de a se cînta nu numai melodii ci și sunete simultane, acorduri, succesiuni de acorduri și în legătură cu aceasta simțul armonic latent al oamenilor a fost stimulat. Aceștia încep să cuprindă armonia în sfera mijloacelor de expresie muzicală cu care caută să oglindească un conținut de idei și sentimente cuprinzător, luat din viața societății și a naturii. In locul armoniilor întîmplătoare (rezultînd din suprapunerea mai multor melodii care sunau concomitent) începe să se cristalizeze o concepție clară despre acorduri, despre normele înlănțuirii lor, despre posibilitățile pe care le au de a sublinia conținutul emotiv al melodiei, etc. Acest proces complex a fost bogat ilustrat cu exemplificări din operele lui Giovanni Gabrielli, Frescobaldi, Couperin, Locatelli, Scarlatti, Vivaldi, Bach și ale altor compozitori.

Al treilea concert-lecție, pregătit de *colectivul Lectoratului Filarmonicii* a prezentat succint importanța fazei de dezvoltare a muzicii, reprezentată prin creația noilor compozitori din secolul XVII și XVIII ca Rameau (1683—1764), Vivaldi (1680—1743), Haendel (1685—1743), Bach (1685—1750).

A fost arătat rolul hotărîtor pe care l-a avut Jean Philippe Rameau în crearea teoriei moderne despre tonalitate și armonie. In creația lui Rameau întîlnim numeroase lucrări cu program (Rameau era adept al teoriei estetice înaintate în vremea aceea, după care arta trebuie să imite „natura", prin „natură" înțelegîndu-se viața, realitatea).

Trecîndu-se la dezvoltarea culturii muzicale italiene din vremea aceea, s-a accentuat îndeosebi asupra creației compozitorului venețian Antonio Vivaldi.

A fost prezentată apoi creația marilor clasici occidentali Georg Friedrich Haendel și Johann Sebastian Bach, a căror operă genială a rămas pînă în zilele noastre un model de o extraordinară măreție și măestrie.

Sîmbătă 15 mai la ora 17 a vorbit în sala Dalles, prof. *Radu Negreanu*, despre creația lui Haydn și Mozart.

După ce a analizat situația vieții sociale în general și a culturii muzicale îndeosebi, din veacul al XVIII-lea, conferențiarul a accentuat rolul pe care l-a avut în dezvoltarea simfonismului, vestita orchestră din orașul german Mennheim. S-a analizat de asemenea stadiul la care ajunseseră în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea cele mai de seamă genuri și forme muzicale cultivate de Haydn și Mozart — marii maeștri ai clasicismului vienez.

Au fost relevate apoi trăsăturile principale ale creației acestor compozitori care au dat muzicii acel imbold de o factură cu totul nouă ce a pregătit afirmarea geniului beethovenian.

La acest concert-lecție, înafară de exemplificările pe discuri, s-au cîntat diverse pagini din lucrările lui Haydn și Mozart. Au interpretat: Lila Cristescu, Alexandru Rădulescu, Josette Hîrsu și cvartetul de coarde alcătuit din Henry Brendier, Constantin Costache, Nicolae Costea și Serafim Antropov.

Sîmbătă 29 mai, în același loc, la aceeași oră, a conferențiat în cadrul concertelor-lecție organizate de Filarmonica de Stat din București, *Eugen Pricope*. După ce a trecut în revistă pe scurt principalele faze ale evoluției muzicii pînă la Beethoven, vorbitorul a scos în evidență aspectele multilaterale ale geniului revoluționar al acestui mare artist, a cărui operă redă cu o deosebită forță de convingere cele mai nobile și mai cuprinzătoare sentimente și gînduri omenești din vremea lui. In timpul prelegerii, conferențiarul a urmărit mai cu seamă dezvoltarea simfonismului beethovenian pe care l-a exemplificat prin fragmente din Simfonia I-a, a III-a „Eroica", a VI-a „Pastorala" și a VII-a. Prima perioadă de creație a fost de asemenea ilustrată printr-un fragment din cvartetul de coarde opus 18 nr. 1.

A urmat apoi un program muzical la care și-au dat concursul prof. Constantin Stroescu, Margareta Capeleanu, Elvira Loebe, Yolanda Zaharia și

Ion Filionescu. Exemplificările din cadrul concertului-lecție, au dat publicului care urmărește cu interes crescînd aceste concerte-lecție, o imagine cuprinzătoare asupra creației lui Beethoven.

Ciclul a fost încheiat de un concert-lecție despre școala muzicală clasică rusă. Conferențiar a fost *V. Cristian*. S-a arătat cum creația bogată a poporului rus prezintă forme de manifestare monodice, polifonice și armonice, cărora le-a trebuit o îndelungată evoluție pînă cînd s-au cristalizat în cultura muzicală profesională a popoarelor din occident. Urmărind nașterea și dezvoltarea creației muzicale ruse culte, de la Fomin, Bortnianski, Aliabiev și Glinka pînă în pragul erei sovietice, conferențiarul a arătat că școala muzicală națională rusă și continuatoarea ei muzica sovietică au atins culmi ale măestriei realiste, datorită contactului strîns cu viața și creația artistică a poporului rus și a celorlalte naționalități din Rusia.

Conferința a fost ilustrată cu exemplificări vii și pe discuri cu piese de Aliabiev, Glinka, Dargomîjski, P. Ceaicovski, Scriabin, Glazunov, etc.

La ilustrarea programului au colaborat basul N. Secăreanu, artist emerit al R.P.R., sopranele B. Adelstein și L. Gălășanu, tenorul V. Popovici și pianista Simona Faru.

Recenzie

Nr. 4/1954 al revistei „Sovetskaia Muzîca"

Numărul începe cu articolul „Adevărul despre muzica sovietică și compozitorul sovietic" de *A. Haciaturian* (articol publicat în nr. 5 al revistei noastre).

Intr-un studiu despre *„Simfonia a X-a de Șostakovici"*, criticul *B. Iarustovski*, după ce face o scurtă trecere în revistă a celor nouă simfonii anterioare scrise de Șostakovici, arată felul în care marele compozitor a folosit resursele oferite de acest gen de creație și dramatismul care caracterizează mai toate simfoniile sale. Autorul analizează apoi simfonia a X-a, subliniind că această simfonie este împregnată de un adînc tragism, care reiese atît din conflictul interior al eroului cît și din lupta lui cu forțele răului. Cu toată sinceritatea și pasiunea cu care se exprimă aci Șostakovici, faptul că el prezintă eroul singur în fața forțelor răului este o latură negativă a lucrării. Autorul adaugă că mijloacele de expresie nu sînt destul de directe și că — în ciuda calităților ei — simfonia este greu de înțeles.

Tot în legătură cu simfonia a X-a se mai publică și un articol al tînărului compozitor *A. Volkonski* — student la Conservatorul din Moscova — intitulat „O tragedie optimistă". După ce vorbește despre necesitatea dezvoltării individualității compozitorilor în arta realist-socialistă autorul subliniază calitățile simfoniei a X-a. Ridicînd problema tragicului, autorul articolului arată că în societatea socialistă și deci și în creațiile oamenilor de artă tragicul nu poate fi decît optimist, căci scopul pentru care eroul unei opere a luptat și a murit, rămîne o cauză vie și de neînvins. A. Volkonski plasează și simfonia a X-a în rîndul acestui gen de creație.

Sub titlul „Cuvîntul ascultătorului" se publică un scurt articol al unei simple amatoare de muzică, care arată de ce, spre deosebire de simfonia a VII-a, simfonia a X-a nu i-a trezit încredere în viață.

Tot în cadrul discuțiilor despre creația sovietică, *I. Eliseev* se ocupă de opera „Stepan Razin" de Kasianov (libret de N. Biriukov), prezentată de curînd în orașul Gorki. Această operă a fost executată pentru prima oară în 1939, dar autorii ei au perfecționat-o între timp, reliefînd mai puternic conflictul ei de bază. Opera zugrăvește răscoala lui Stepan Razin; adevăratul ei erou este poporul.

O altă operă, prezentată de curînd în orașul Bakinsk, este „Sevil" de compozitorul azerbaidjan Fikret Amirov. Subiectul, inspirat de o piesă clasică azerbaidjană, tratează tema luptei omului simplu cu reminiscențele trecutului. Autorii articolului, *L. Karagiceva* și *G. Ismailova*, menționează că acest spectacol a însemnat un succes al artei azerbaidjene.

In continuarea numărului anterior al revistei se prezintă discuțiile Plenarei a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici, în legătură cu creația de cîntece.

Marele compozitor rus Glinka — de la a cărui naștere s-au împlinit 150 de ani — s-a născut în satul Novospaskoe. *I. Novicova* publică un articol în care descrie aceste meleaguri unde Glinka și-a petrecut timpul și mai tîrziu, ca om matur; după amintirile unor țărani bătrîni, chiar opera „Ivan Susanin" ar fi fost compusă în acest sat. La Smolensk există un muzeu Glinka, care conține obiecte ce au aparținut familiei și pînze ale pictorilor sovietici legate de viața marelui compozitor.

La rubrica „Problemele moștenirii", *L. Efremova* publică un studiu despre „Tema ucraineană în creația lui Musorgski", în care arată felul cum a cunoscut și a folosit marele compozitor muzica populară ucraineană; astfel opera „Tîrgul din Sorocinsk", poemul simfonic „O noapte pe muntele pleșuv", unele dansuri și romanțe, sînt inspirate din folclorul ucrainian, pentru care Musorgski a manifestat o deosebită dragoste și înțelegere.

Cu prilejul celei de a 50-a aniversări a morții lui Dvorak, *I. Belza* publică un articol despre legăturile marelui compozitor ceh cu muzica rusă. Autorul arată că în acea epocă, muzica rusă era bine cunoscută de opinia publică muzicală cehă; diferiți muzicieni ruși au vizitat Praga; printre ei se numără și Balakirev, care a dirijat acolo cu mare succes operele lui Glinka, precum și Ceaicovski, cu care Dvorak a legat o prietenie trainică. Marele compozitor ceh s-a inspirat într-una din operele lui — „Dmitri" — din istoria Rusiei, ceea ce constituie o altă dovadă a simpatiei lui față de poporul rus.

In cadrul discuției despre moștenirea clasică se publică un articol foarte critic al lui *V. Kuharski*. După ce citează două studii anterioare, despre aceeași problemă, publicate de I. Keldîș (vezi rev. „Muzica" nr. 1—2/1954) și de D. Kabalevski, autorul arată că teama de a analiza latura contradictorie din creația compozitorilor clasici, nu constituie o poziție justă. După părerea lui V. Kuharski, aceasta l-a dus pe I. Keldîș la greșeli serioase în aprecierile sale asupra operei „Kitej" de Rimski-Korsakov. In continuare, el arată că greșeli de același gen apar și în analiza operei lui R. Wagner (de către prof. Gruber) și a lui H. Berlioz (de P. Gracev), făcută în Marea Enciclopedie Sovietică (M.E.S.), ambii recenzenți fiind influențați de I. Keldîș. Cele două articole ignoră părțile realiste ale creației lui Wagner și Berlioz. V. Kuharski critică și alte articole muzicale apărute în M.E.S., care propagă o atitudine de indiferență față de culturile altor popoare.

Anul acesta se împlinesc 150 de ani de la naşterea cunoscutului bard ucrainian Ostap Veresei, care, deşi orb, a încîntat întreaga ţară timp de 70 de ani cu cîntecele sale, prin care exprima protestul împotriva nedreptăţii şi asupririi sociale. Despre Ostap Veresei scrie *F. Lavrov* la rubrica „Creaţia populară".

Doi muzicieni sovietici, V. Levaşov şi Andrei Novikov, au întreprins o călătorie pe malurile rîului Obi, de unde au cules numeroase cîntece populare executate de corurile colhoznice de amatori. Rezultatele acestei cercetări sînt înfăţişate în articolul lui *V. Levaşov.*

In legătură cu problemele învăţămîntului muzical, *B. Ghembiţkaia* subliniază importanţa activităţii corale în educaţia muzicală a copiilor. După ce arată fazele prin care a trecut învăţămîntul coral de la 1920 încoace, autoarea menţionează că în momentul de faţă mai există încă numeroase lipsuri. In încheiere ea indică o serie de măsuri de îndreptare a activităţii corale în şcoală.

In cadrul aceleiaşi discuţii este publicat articolul lui *G. Ernesacs* în care se vorbeşte despre cultura corală în Estonia şi se dau cîteva sugestii pentru îmbunătăţirea activităţii corzle în conservatoare şi în ansamblurile de amatori.

Tot în problema învăţămîntului muzical se publică corespondenţe ale mai multor profesori de muzică din diferite oraşe; ei ridică diferite probleme legate de îmbogăţirea educaţiei muzicale a copiilor.

In cursul acestui an s-a ţinut la Leningrad o consfătuire pentru discutarea problemelor învăţămîntului vocal. Raportul, prezentat de A. Sveşnikov, a arătat realizările şi lipsurile din acest domeniu al activităţii conservatoarelor şi şcolilor medii muzicale. S-a adoptat o serie de măsuri pentru îmbunătăţirea muncii pedagogice. Despre consfătuire scrie *M. Lvov.*

Intr-o serie de cronici sînt analizate manifestările muzicale din ultima vreme, printre care concerte simfonice, recitaluri (M. Iudina, S. Knuşevitki, A. Kaplan, etc), concertele artiştilor romîni şi altele.

La rubrica „Dincolo de hotare" se publică un articol al preşedintelui Uniunii activiştilor muzicali din China, *Liui-Ţzi,* despre cultura muzicală a Chinei noi. După ce arată realizările din ultimii 4 ani în domeniul creaţiei şi educaţiei muzicale, Liui-Ţzi indică şi o serie de scăderi ale muncii compozitorilor şi criticilor, propunînd măsuri de îmbunătăţire. *A. Şteinberg* vorbeşte într-un articol despre scopurile şi realizările revistei germane „Volkskunst" ce apare din 1952 la Leipzig. Intr-o scrisoare din Sofia, *A. Cristev* arată cît de mare a fost ajutorul dat de Uniunea Sovietică, muzicii bulgare.

Se fac cîteva recenzii asupra unor materiale apărute în reviste de muzică cehe şi franceze şi se dau scurte ştiri despre viaţa muzicală din Varşovia, Roma şi Budapesta.

La rubrica „Bibliografie şi notografii", *A. Sychra* analizează cartea „Studiu asupra muzicii clasice cehe" de I. Belza, o preţioasă contribuţie la cunoaşterea muzicii cehe şi slovace. Se prezintă o culegere de lucrări pentru pian ale lui Glinka (apărută la Leningrad), care conţine şi piese compuse în Italia. Intr-o recenzie făcută de *V. Evke* se semnalează o nouă publicaţie de cîntece în R. D. Germană.

Rubrica „Satiricon" e reprezentată şi în acest număr printr-un foileton şi caricaturi.

In revistă se mai publică ştiri muzicale din întreaga ţară. La rubrica „Date comemorative" se prezintă figurile lui Otakar Sevcik, violonist şi pedagog ceh (mort la 12 ianuarie 1934) şi Iosef Elsner, profesorul lui Chopin. (mort la 18 aprilie 1854).

Suplimentul muzical la nr. 4 cuprinde noi cîntece ale muzicienilor sovietici.

CALENDAR MUZICAL

1 iulie

1784 — a murit la Berlin, Wilhelm Friedemann Bach (primul fiu al lui J. S. Bach), compozitor, pianist, organist

2 iulie

1714 — s-a născut la Erasbach (Oberpfalz), Christof Willibald Gluck.

3 iulie

1854 — s-a născut la Hochwald (Moravia) compozitorul morav Leos Janacek

4 iulie

1879 — s-a născut la Cahors dirijorul francez Philippe Gaubert, totodată flautist şi compozitor.

9 iulie

1879 — s-a născut la Bologna compozitorul italian Ottorino Respighi.

26 iulie

1894 — s-a născut la Alexandria dirijorul romîn Egizzio Massini, maestru emerit al artei din R.P.R

27 iulie

1924 — a murit la Berlin Feruccio Benvenuto Busoni, pianist, pedagog şi compozitor.

29 iulie

1884 — s-a născut la Petersburg muzicologul şi compozitorul sovietic acad. Boris Vladimirovici Asafiev.

O însemnată manifestare internaţională de muzică

— Cel de al V-lea concurs internaţional „Frydryc Chopin" —

Numele compozitorului polonez Frydryc Chopin este cinstit de toţi iubitorii de muzică, de toţi acei cărora le-a dăruit acea uriaşă comoară de frumuseţe acel nesecat izvor de gînduri înaintate şi simţiminte nobile care este creaţia sa.

Pianiştii din toate ţările ţin la loc de cinste în repertoriul lor creaţiile acestui compozitor şi interpret de geniu, care a deschis noi căi, noi orizonturi muzicii, artei pianistice în special.

Muzica lui Frydryc Chopin a fost tovarăşă credincioasă a poporului polonez în anii grei cînd el era cotropit. Forţa ei revoluţionară i-a speriat pe cotropitorii hitlerişti care au interzis-o cu desăvîrşire. In anul 1942, a fost autorizată în ţară executarea unora dintre lucrările lui Chopin, dar „Polonezele", „Mazurcile" şi Studiul în do minor — lucrări în care geniul muzicii poloneze se afirma cu deosebită tărie — au continuat să fie interzise. Faţă de această hotărîre samavolnică, nici un pianist polonez nu a mai cîntat pe estradele concertelor publice nici un fel de muzică de Chopin. In schimb ei interpretau creaţia lui în concerte clandestine, care veneau să înflăcăreze inimile patrioţilor.

Muzica lui Frydryc Chopin este o tovarăşă credincioasă a poporului polonez eliberat. Ea răsună astăzi în nenumărate concerte şi serbări aducînd peste un veac mesajul revoluţionar patriotic al marelui creator.

In anii regimului democrat-popular au luat un nou avînt concursurile internaţionale de pianişti „Frydryc Chopin".

Infiinţate în anul 1927 din iniţiativa lui Jerzy Zurawlew, ele urmau să se ţină din cinci în cinci ani. La primul concurs internaţional s-au prezentat 26 de pianişti, din 9 ţări, laureaţi fiind Lev Oborin (U.R.S.S.), Stanislav Szpinalski (Polonia), Rose Etkin (Polonia), Ghinsburg (U.R.S.S.) şi Henryk Sztompka (Polonia). Jurîul celui de al doilea concurs internaţional (1931), a trebuit să aleagă laureaţi din rîndul a 70 de concurenţi din 19 ţări. Alexandre Uminski (Franţa), Imre Ungar (Ungaria), Boleslav Kon (Polonia) Aron Lufer (U.R.S.S.) au fost premiaţi cu acest prilej. La al treilea concurs internaţional întîlnim ca laureaţi (din audierea a 80 concurenţi veniţi din 21 ţări) pe Jacov Zak (U.R.S.S.), Roza Tamarkina (U.R.S.S.), Witold Malcuzynski (Polonia), Lance Dossor (Anglia), Jan Ekier (Polonia) etc.

Al patrulea concurs, prevăzut pentru anul 1941, nu s-a putut ţine în Polonia cotropită de hitlerişti. El s-a ţinut în 1949, în cadrul anului Frydryc Chopin", în condiţiile deosebit de favorabile create de regimul democrat-popular. Laureaţii concursului au fost: Bella Davidovici (U.R.S.S.), Halina Czerny-Stefanska (R.P. Polonă), Barbare Hesse-Bukowska (R.P. Polonă), Waldemar Maciszwski (R.P. Polonă), Jerzy Muravliev (U.R.S.S.), Wladyslaw Kedra (R.P. Polonă), Ryszard Bakst (R.P. Polonă), Evghenie Malînin (U.R.S.S.), Zbigniew Szymanovicz (R.P. Polonă), Tamara Guşeva (U.R.S.S.), Victor Merjanov (U.R.S.S.). etc. ,etc.

In anul 1955 se va ţine la Varşovia cel de al cincilea concurs internaţional de pian „Frydryc Chopin". In vederea acestui eveniment se fac în R.P. Polonă intense pregătiri. Anul trecut s-a constituit un comitet executiv al concursului care a aprobat regulamentul intrecerii.

Prezidiul acestui comitet este alcătuit din: Jaroslaw Iwaszkiewicz, literat, preşedintele Societăţii „Fr. Chopin" din Varşovia — în calitate de preşedinte; vice preşedinţi sînt: Jan Wilczek, literat, ministru-adjunct al Culturii şi Artei, şi cunoscutul pianist prof. Zbigniew Drzewiecki, preşedintele Consiliului de Aspirantură Muzicală. Secretarul Comitetului este criticul muzical Jerzy Jasienski.

Membrii Comitetului Executiv, dorind să asigure o bună pregătire a Concursului şi condiţii cît mai bune pentru primirea în Polonia a oaspeţilor străini, s-au constituit în 5 secţii şi au păşit la lucrări intense.

In R.P. Polonă pregătirile pentru concurs sînt în plină desfăşurare. Comisia de sub conducerea rectorului Zbigniew Drzewiecki şi a rectorului Stanislaw Szpinalski dirijează exerciţiile unui grup de tineri pianişti talentaţi.

La sfîrşitul anului vor avea loc probele eliminatorii pentru candidaţi în cadrul cărora se va stabili lista participanţilor la cel de-al V-lea concurs internaţional „Frydryc Chopin".

Deşi Concursul va începe de abia la 22 februarie 1955, aproape fiecare zi aduce realizări noi în legătură cu lucrările pregătitoare. In ochii locuitorilor Capitalei se înalţă zidurile Filarmonicii reconstruite, care în primele zile ale lui septembrie 1939, adică la

începutul celui de al doilea război mondial, a fost bombardată în mod barbar de hitleriști. Iar acum, tocmai aici, în această Filarmonică, în chiar inima Varșoviei socialiste, va avea loc cel de al V-lea Concurs Internațional „Frydryc Chopin".

Ținîndu-se în patria lui Chopin pentru a cincea oară în anul 1955, Concursul Internațional va fi o întrecere nobilă a pianiștilor tineri, atît polonezi cît și străini.

Concursurile internaționale „Chopin" contribuie în mare măsură la răspîndirea virtuozității în lume și la scoaterea în relief a celor mai bune caracteristici ale stilului chopinian. Accentuînd rolul studiului pianistic, concursurile „Chopin" sînt un prilej excelent pentru prezentarea nivelului pianistic înalt al pianiștilor din lumea întreagă. Ele trasează adeseori și căile noi de dezvoltare a studiilor pianistice din numeroase țări. Concursurile „Chopin" constituie totodată o verificare a realizărilor pedagogice din diferite țări și prilejul cel mai bun pentru confruntarea lor.

Concursurile internaționale „Chopin" oferă de asemenea un prilej minunat pentru strîngerea colaborării și adîncirea legăturilor între reprezentanții lumii muzicale din numeroase țări, verigă în marele lanț al apărării păcii.

Regulamentul concursului

I. — Cel de al V-lea Concurs Internațional de pian „Frydryc Chopin" va avea loc la Varșovia între 22 februarie—21 martie 1955. La concurs pot participa pianiștii din toate țările, care la data de 22 februarie 1955 vor avea cel puțin 16 ani și nu vor depăși vîrsta de 32 ani.

II. — Candidații sînt invitați să trimită *Secretariatului celui de al V-lea Concurs Internațional Frydryc Chopin, Varșovia, Polonia, Krakowskie Przedmiescie 15/17* cererile de înscriere însoțite de următoarele acte:

a. — certificat de naționalitate,

b. — curriculum vitae,

c. — 3 fotografii,

d. — certificat de vîrstă,

e. — Certificat de pregătire muzicală (studii muzicale, activitate artistică),

f. — angajamentul de a se conforma regulamentelor Concursului.

III. — Candidații admiși la concurs vor fi anunțați înainte de 1 ianuarie 1955.

IV. — Concursul comportă trei probe.

V. — *Programul Concursului cuprinde următoarele lucrări:*

A. — *O Nocturnă* la alegere din următoarele 11 :

1. — *Nocturna în si major, op. 9 Nr. 3*
2. — *Nocturna în fa major, op. 15 nr. 1*
3. — *Nocturna în do diez minor, op. 27 nr. 1*
4. — *Nocturna în re bemol major, op. 27, nr. 2*
5. — *Nocturna în la bemol major, op. 32, nr. 2*
6. — *Nocturna în sol major, op. 37 nr. 2*
7. — *Nocturna în do minor, op. 48, nr. 1*
8. — *Nocturna în fa diez minor, op. 48, nr. 2*
9. — *Nocturna în mi bemol major, op. 55, nr. 2*
10. — *Nocturna în si major, op. 62, nr. 1*
11. — *Nocturna în mi major, op. 62, nr. 2.*

B. — *Patru Studii* alese din următoarele patru grupe, cîte unul din fiecare grupă:

1. — *Studiu în la minor, op. 10, nr. 2*
   Studiu în do major, op. 10, nr. 7
   Studiu în sol diez minor, op. 25, nr. 6
   Studiu în re bemol major, op. 25, nr. 8
   Studiu în si minor op. 25, nr. 10.
2. — *Studiu în do major, op. 10, nr. 1*
   Studiu în do diez minor, op. 10, nr. 4
   Studiu în sol bemol major, op. 10, nr. 5
   Studiu în fa major, op. 10, nr. 8
   Studiu în do minor, op. 10 nr. 12
   Studiu în la minor, op. 25, nr. 11
3. — *Studiu în la bemol major, op. 10, nr. 10*
   Studiu în fa major, op. 25, nr. 3
   Studiu în la minor, op. 25, nr. 4
   Studiu în mi minor, op. 25, nr. 5.

4. — *Un studiu* din *op. 10* sau din *op. 25* dintre Studiile care nu au fost alese de candidat din grupele precedente.

C. — *Una din lucrările* următoare, la alegerea candidatului:

Preludii op. 28; unul sau mai multe — în cazul acesta din urmă, timpul de execuție nu poate depăși 5 minute.
sau *un Vals,*
sau *un Studiu din „Metoda Metodelor",*
sau *un Impromptu,*
sau *Berceuse*
sau *Tarantella.*

D. — *Una din Poloneze, la alegerea candidatului:*
Poloneza în la bemol major
Poloneza în fa diez minor
Poloneza — Fantezie

E. — *Preludiul în do diez minor, op. 45* (lucrare obligatorie).

F. — *Trei Mazurci,* dintre care cel puțin una aleasă dintre următoarele douăsprezece:

1. — *Mazurca în la minor, op. 17, nr. 4*
2. — *Mazurca în si bemol minor, op. 24, nr. 4*
3. — *Mazurca în do diez minor, op. 30, nr. 4*
4. — *Mazurca în do diez minor, op. 41, nr. 1*
5. — *Mazurca în do diez minor, op. 50, nr. 3*
6. — *Mazurca în si major, op. 56, nr. 1*
7. — *Mazurca în do minor, op. 56, nr. 3*
8. — *Mazurca în la minor, op. 59, nr. 1*
9. — *Mazurca în la bemol major, op. 59, nr. 2*
10. — *Mazurca în fa diez minor, op. 59, nr. 3*
11. — *Mazurca în la minor, nr. 50 („Vremea noastră")*
12. — *Mazurca în la minor nr. 51* (dedicată lui E. Gaillard.

G. — Una din cele două *Sonate în si bemol minor* sau *în si minor,* sau în locul unei Sonate — două din lucrările următoare:

O Baladă și un *Scherzo*
sau *Fantezia în fa minor* și un *Scherzo*
sau *Barcarola* și un *Scherzo*

H. — Unul din cele două Concerte cu orchestră *în mi minor* sau *fa minor.*

VI. — Programul de mai sus se împarte în trei probe, fiecare din ecele cuprinzînd lucrările următoare:

Proba întîia

Nocturnă (cf. par. V—A).
Două Studii alese dintre cele patru Studii (cf. par. V.—B).
O Compoziție la alegerea candidatului (cf. par. V—C).
O Poloneză (cf. par. V—D).
Notă: Ordinea de execuție este la alegerea candidatului.

Proba a doua

Preludiul în do diez minor (cf. par. V—E).
Două Studii dintre cele patru alese de candidat și care n-au fost executate la proba I-a (cf. par. V—B).
Trei Mazurci (cf. par. V—F).
Una din cele două Sonate sau două compoziții alese dintre *formele mari* (cf. par. V—C).
Notă: Ordinea de execuție este la alegerea candidatului.

Proba a treia

Concerto cu orchestră (cf. par. V—H).

VII. — Juriul va aplica punctajul în modul următor:
1—5 puncte pentru execuţie defectuoasă
6—10 pentru execuţie insuficientă
11—15 pentru execuţie suficientă
16—20 pentru execuţie bună
21—25 pentru execuţie foarte bună.

Pentru a trece la proba a doua candidatul va trebui să obţină o medie de 16 puncte minimum. Pentru a trece de la proba a 2-a la proba a 3-a, candidatul va trebui să obţină în proba a 2-a o medie de 18 pucte minimum. Numai candidaţii care vor obţine la proba a doua o medie de 18 puncte minimum vor putea concura la premii. Ordinea de succesiune a candidaţilor la premii şi la distincţiuni depinde de totalul punctelor la toate cele trei probe. Execuţia Mazurcilor va forma obiectul unui punctaj special.

VIII. — Modul de votare va fi fixat de Juriu în cursul primei şedinţe după deschiderea Concursului.

IX. — La terminarea Concursului vor fi decernate cinci premii:

Premiul întîi — 30.000 zloţi
Premiul al doilea 25.000 zloţi
Premiul al treilea — 20.000 zloţi
Premiul al patrulea 15.000 zloţi
Premiul al cincilea — 10.000 zloţi.

şi cinci distincţiuni a cîte 5.000 zloţi fiecare.

In plus se va acorda *un premiu special* pentru cea mai bună executare a *mazurcilor.*

X. — Candidaţii admişi la proba a doua eliminatorie vor primi diplome speciale.

XI. — Juriul Concursului va avea toată latitudinea să dispună de premii, să schimbe valoarea sau numărul lor.

XII. — Hotărîrile Juriului sînt definitive.

XIII. — După concurs, artiştii care s-au distins la probe vor fi invitaţi să dea concerte la Varşovia şi în alte localităţi din Polonia.

XIV. — Toate probele vor fi publice.

XV. — Juriul va fi compus din eminenţi artişti polonezi şi străini. Lista membrilor Juriului va fi publicată înainte de deschiderea Concursului.

XVI. — Premiile vor fi decernate în cursul concertului festiv care va avea loc la închiderea Concursului.

XVII. — *Secretariatul celui de al V-lea Concurs Internaţional de Pian „Frydryc Chopin" îşi asumă cheltuielile de şedere în Polonia ale tuturor participanţilor la Concurs.*

Note şi informaţii

■ La 30 mai a.c. a avut loc o consfătuire cu ascultători ai emisiunilor muzicale de radio, organizată de Direcţia Muzicală din Direcţia Generală Radio a Ministerului Culturii. Au participat oameni ai muncii din întreprinderile „7 Noiembrie", „Metalo-Globus", Fabrica de bere „Rahova", filatura şi ţesătoria „Dacia", ş.a. Au luat cuvîntul numeroşi vorbitori care au criticat unele lipsuri în ce priveşte programarea emisiunilor, varietatea şi conţinutul programelor şi au făcut propuneri preţioase de îmbunătăţire a emisiunilor.

■ Violonistul ceh Tibor Gasparek care ne-a vizitat ţara, a dat în cursul lunii iunie a.c. două concerte împreună cu orchestra Filarmonicii de Stat din Bucureşti, dirijată de C. Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R. şi cu orchestra Cinematografiei, condusă de Edgar Cosma.

Solistul a executat, împreună cu orchestra Filarmonicii, Concertul nr. 4 pentru vioară şi orchestră în re major de Mozart şi împreună cu orchestra Cinematografiei concertul pentru vioară de Ceaicovski. De asemenea în ziua de 8 iunie a.c. violonistul cehoslovac a dat un recital în sala Ateneului R.P.R. acompaniat la pian de Ion Filionescu. La Timişoara oaspetele cehoslovac a interpretat împreună cu orchestra Filarmonicii de Stat „Banatul", Concertul pentru vioară şi orchestră de Ceaicovski. Tot aci el a prezentat şi un recital. Concertele şi recitalurile s-au bucurat de un deosebit succes.

■ Folosind numai elemente artistice din localitate, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Iaşi şi corul de stat „Gavril Musicescu", sub conducerea lui Achim Stoia (dirijorul corului G. Pascu), au interpretat în cadrul a trei concerte — pentru prima oară în întregime — Simfonia a IX-a de Beethoven. Acest succes, elogios subliniat de presa locală, dovedeşte din plin dezvoltarea mişcării artistice din Iaşi. Soliştii concertelor au fost: soprana Ella Urmă, altista E. Tarnavski, tenorul Valentin Pusterla şi baritonul Adrian Cuşmuliuc. Pe linia stimulării tinerelor talente, la ultimul din cele trei concerte, alte două interprete, soprana Maria Asaftei şi altista Viorica Cortez au participat la redarea nemuritoarei partituri.

■ La 18 mai a.c. un grup de soliști ai Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. a dat un concert în faţa muncitorilor de la uzinele „Mao Tze Dun" din capitală. Şi-au dat concursul Zenaida Pally, artistă emerită a R.P.R., Zoe Dragotescu, Hilda Sibianu, Alexandru Vîrgolici, Dinu Căţuleanu, Viorel Ban, dublul sextet vocal condus de Pantelimon Frunză, precum şi soliştii de balet. Programul cuprinzînd arii din operă şi dansuri, a fost deosebit de apreciat de muncitori.

U.R.S.S.

■ Cu ocazia vizitei făcută la Moscova de artiştii Comediei Franceze, a sosit în U.R.S.S. şi André Jolivet, compozitor şi dirijor francez. La 16 aprilie oaspetele a avut o întîlnire cu muzicienii I. Şaporin, D. Kabalevski, V. Muradeli, C. Molcianov, R. Glier, A. Haciaturian, E. Ghilels, ş.a.

■ Muzicienii englezi, R. Allan Lawdy, violonist laureat al Concursului pentru premiul regal şi Leonard Cassini, pianist, care au vizitat Uniunea Sovietică, în urma invitaţiei Ministerului Culturii al U.R.S.S., au dat în sala mare a Conservatorului din Moscova, un concert cuprinzînd lucrări de compozitorii englezi Delius, Scott, Ireland, precum şi compoziţii de Bach, Saint-Saëns, ş.a. Concertul s-a bucurat de mare succes.

■ La 3 iunie a.c. a avut loc la Casa Centrală a Uniunii Compozitorilor Sovietici prezentarea baletului „Spartacus" de A. Haciaturian.

Au asistat numeroşi muzicieni sovietici, precum şi delegaţia muzicienilor englezi şi delegaţia Asociaţiei Prieteniei Chinezo-Sovietice.

■ Ansamblul Operei Sovietice a prezentat de curînd opera comică „Inimi fierbinţi" de compozitorul A. A. Pascenco din Leningrad, pe un libret de I. Tokunova şi A. Pascenco, după piesa „Nunta cu zestre" de N. Diaconov.

■ Secretariatul Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. şi secţia de critică şi muzicologie a Uniunii, a organizat în zilele de 27 şi 28 aprilie două şedinţe în cadrul cărora au fost analizate activitatea şi realizările revistei „Sovetskaia Muzîca". Cuvîntul de deschidere a fost rostit de redactorul responsabil al revistei, G. Hubov. La discuţii au luat parte compozitorii D. Şostakovici, V. Zaharov, E. Makarov, M. Mazor, muzicologii F. Eisengard, M. Bruch, V. Bercov, L. Danilievici, I. Kremliov, V. Kuharski, T. Popova, A. Rudeneva, A. Sohor, B. Scedrin, ş. a.

■ La posturile de radio Moscova, s-a transmis în cursul lunii mai, scenariul radiofonic al operetei „Ana Lugojana" de compozitorul romîn Filaret Barbu. Textul rusesc al operetei a fost scris de Reghistan şi Satunovski. Au interpretat Ana Jakovnica, Karpova, Buncikov, ş. a. De asemenea au fost transmise opereta pentru copii „Prichindel şi Mărunţica" de Elly Roman, cu text rusesc, precum şi selecţiuni din „Rapsodia ţiganilor" de acelaşi compozitor.

R. P. CHINEZĂ

■ „Noua editură muzicală" din Şanhai a tipărit de curînd în traducere chineză cartea muzicologului sovietic A. Arenski „Călăuză pentru studiul formelor muzicii simfonice şi vocale".

R. P. UNGARĂ

■ După cum anunţă ziarul „Magyar Nemzet" repertoriul teatrelor de operă ungare s-a îmbogăţit de curînd cu o nouă operă a cunoscutului compozitor Tibor Polgár, inspirată de comedia „Peţitorii" a dramaturgului maghiar Károly Kisfaludy. In libretul operei, creat de Katalin Kotzian este redată societatea maghiară de la începutul secolului trecut; cu o mare forţă este biciuită burghezia, care se ploconea în faţa a tot ce era străin. Unul din cele mai mari merite ale operei lui Tibor Polgár este caracterul profund popular al muzicii.

R. P. BULGARIA

■ Institutul de Muzică de pe lîngă Academia R. P. Bulgaria, a editat o culegere de piese muzicale intitulată „Cîntece populare bulgare despre Rusia şi despre Uniunea Sovietică".

Cîntecele cuprinse în partea întîia a volumului privesc perioada luptelor de eliberare. În partea a doua sînt cuprinse cîntece care oglindesc realizările de după 9 septembrie 1944, data eliberării Bulgariei de sub jugul fascist.

ANGLIA

■ In cursul lunii mai, publicul englez a aplaudat la Teatrul Stahl din Londra ansamblul sovietic Beriozka. Reprezentațiile acestui ansamblu s-au bucurat de un deosebit succes, fiecare parte din program fiind călduros apreciată de către public, în rîndul cărora se aflau personalități însemnate ale vieții politice și culturale engleze.

FRANȚA

■ In cursul lunii mai a avut loc pentru prima oară în Franța prezentarea operei „Castelul lui Barbă Albastră" de Bela Bartok, la Opera din Strassburg. Jucată concomitent cu „Ioana pe rug" de Arthur Honegger, tragedia lirică a lui Bela Bartok s-a bucurat de un mare succes.

■ Federația Muzicală Populară a dat la 21 mai cel de al doilea concert anual. Opt corale, grupînd mai mult de 350 executanți, și-au dat concursul la acest concert. Programul foarte variat a cuprins între altele lucrări de: Jannequin (sec. XVI-lea) Șostakovici, Kosma și Lemarque precum și cîntece populare franceze și străine.

■ Festivalul de la Bordeaux intitulat „Luna mai muzicală" a fost deschis cu opera „Peter Grimes" de compozitorul englez Benjamin Britten. Muzica este inspirată de un poem al lui George Crabbe poet din Suffolk de la începutul sec. XIX-lea. In cursul Festivalului s-au mai executat „Cantata pămîntului" de Paul Arma în primă audiție, apoi Simfonia scrisă de curînd de Dutilleux, „Esquisse" de Guy Ropartz, Simfonia a III-a de Prokofiev, interpretate de Filarmonica din Bordeaux sub conducerea lui Charles Brück. Orchestra Operei sub conducerea lui Fourestier a executat Simfonia de Cesar Franck, precum și lucrările „Ospățul Păianjenului" de Roussel, „Romeo și Julieta" de Berlioz și „Daphnis și Chlőe" de Ravel. Cunoscutul pianist Brailowsky a obținut un mare succes cu lucrări de Chopin, Liszt, Schumann și Schubert. De asemenea și-au dat concursul între alții Jaşa Horenstein cu orchestra simfonică a radiodifuziunii din Paris, executînd „Pictorul Mathis" de Paul Hindemith și Concertul în sol de Mozart, avînd ca solist pe violonistul Gertler din Bruxelles.

AUSTRIA

■ La începutul lunii iunie a avut loc la Opera de Stat din Viena, premiera operei „Iulius Caesar" de Georg Friederich Haendel, în regia lui Oscar Fritz Schuh. A dirijat dr. Karl Böhm.

■ La 13 iunie a avut loc la Melker Stiftskirche o audiție a grandioasei Misse în fa minor pentru soli, cor și orchestră de Anton Bruckner, sub conducerea lui Adolf Trittinger.

■ La 19 iunie a avut loc în sala mare a Societății Muzicale din Viena, concertul corului muncitorilor din Amsterdam „Vocea Poporului". Acest cor a executat oratoriul lui Händel „Messias". Sub stăpînirea germană formația a fost dizolvată din cauză că a îndrăznit să-și mențină membrii evrei. Cu cei 360 coriști ai săi, corul este astăzi cel mai mare ansamblu olandez. Concertul a fost unul din cele mai de seamă evenimente din viața muzicală vieneză.

■ La începutul lunii iunie a avut loc la Viena, în sala Casei de Concerte, reprezentația operei „Orfeu" de Monteverdi în prelucrarea lui Paul Hindemith.

■ La începutul lunii iunie a avut loc la Viena — sub conducerea dirijorului Wilhelm Furtwängler — un concert festiv în cinstea genialului compozitor vienez Franz Schubert. In cadrul concertului Filarmonica din Viena a executat Simfonia în si bemol minor „Neterminata" și Simfonia în do major, ultima și cea mai mare a compozitorului. Executarea acestor două capodopere ale muzicii simfonice sub bagheta cunoscutului interpret al lui Schubert, s-a bucurat de un real succes și de o entuziastă primire din partea auditoriului.

Tot la începutul lunii iunie a avut loc la Viena, un recital al pianistului Alexandru Brailowski. Din program au făcut parte, între altele, „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski.

■ Cu ocazia sărbătoririi a 50 de ani de la moartea lui Antonin Dvorak, „Landestheater" din Linz a prezentat la 27 iunie opera populară cehă „Iacobinii" în montarea lui Ștefan Zadejan, conducerea muzicală aparținînd lui Siegfried Meik.

■ În cursul lunii iunie a avut loc la Viena cel de al doilea concert al tinerilor artiști, inițiat de Centrul de informații sovietic, din Austria. Cu această ocazie, tînărul pianist Ferdinand Voitl a executat Toccata de Haciaturian și o Sonată de Scarlatti; cîntărețele Erika Wiemann, Hanna Aberger și Margarette Klein au cîntat arii de operă, operetă și lieduri. Edith Schwartzböck a executat „Privighetoarea" de Alabiev iar violoncelistul Richard Matuschka a executat variațiuni pe o temă rococo de Ceaicovski. Duetul de suflători compus din Helmuth Wawra (clarinet) și Konrad Gold (trombon) a executat Balada de prof. Hadraba.

GRECIA

■ In cursul lunii mai a .c. au avut loc la Atena și Salonic două concerte date de artiștii sovietici, care au vizitat Grecia. Au asistat membri ai guvernului și parlamentului grec, reprezentanți diplomatici, oameni de muzică greci, etc. Și-au dat concursul pianistul L. Oborin, violonistul Rafael Sobolevski, cîntăreața Zara Doluhanova, etc. Concertele s-au bucurat de un succes răsunător.

MEXIC

■ La 16 mai în cursul unui turneu în Mexic, a murit cunoscutul dirijor vienez Clemens Krauss. Activitatea lui Clemens Krauss, ca dirijor, este strîns legată de lucrările lui Richard Strauss. Dar și compozitorii francezi Debussy și Ravel ca și marii maeștrii ruși Ceaicovski și Musorgski, au găsit în Clemens Krauss un excepțional interpret. Moartea lui Clemens Krauss constituie o grea pierdere pentru muzica austriacă.

S.U.A.

■ Circa o sută de membri ai orchestrei simfonice a Societății Radiodifuziunii Americane, dizolvată în urma retragerii lui Arthuro Toscannini, au trimis o telegramă dirijorului italian rugîndu-l să se reîntoarcă în America și să reînființeze orchestra. Ea a fost înființată acum 17 ani de către Societatea de Radiodifuziune Americană, în mod special pentru Toscannini. Din momentul desființării ei, majoritatea membrilor orchestrei sînt șomeri.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

DIN LUCRĂRILE INSTITUTULUI DE FOLCLOR

Emilia Comişel

RECITATIVUL EPIC AL BALADEI

Vasile Nicolescu

NAIUL

— CONTRIBUŢIE LA CUNOAŞTEREA INSTRUMENTELOR POPULARE —

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
Nr. 6/1954
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Recitativul epic al baladei

de **EMILIA COMIŞEL**

La unul din cenaclurile de muzică de cameră ale Uniunii Compozitorilor, s-a executat liedul creat de tînărul compozitor Pascal Bentoiu, în care a fost utilizat în mod creator stilul recitativ (în liedul intitulat „Doina"). Un participant şi-a exprimat părerea că nu există stil recitativ în muzica noastră populară.

In studiul de faţă voi încerca să scot în evidenţă caracteristicile stilului recitativ, bogat reprezentat în muzica noastră populară, pentru a spulbera orice nedumerire în această privinţă, aducînd astfel o modestă contribuţie în problemele de creaţie.

Folclorul nostru se caracterizează prin bogăţia şi varietatea de genuri şi stiluri, ca urmare a complexităţii vieţii omeneşti pe care o reflectă şi a condiţiilor istorice de dezvoltare ale poporului nostru. Astfel, alături de melodiile cu o expresie intensă în conciziunea lor, cu un caracter uneori de solemnitate, alteori de dinamism, de optimism, există melodii cu un suflu larg, bogat ornamentate, cu un caracter intens liric, intim, melodii cu un ritm pregnant, foarte variat şi melodii în care frazele recitate alternează cu fraze melodice, cantabile.

Stilul recitativ se întîlneşte în diferite genuri: cîntece de copii, colinde, bocete, doine, balade, strigături de joc.

Au fost remarcate mai multe tipuri de recitativ:

1. *Recitativul simplu pe un singur sunet* (recto tono) în cîntece de copii, strigături, doine şi balade;
2. *Parlato*, versuri declamate, „zise", în jocuri de copii, balade, bocete şi doine;
3. *Recitativul ritmico-melodic*, în colinde şi mai puţin în balade;
4. *Recitativul melodic*, în bocete, doine şi balade.

Stilul recitativ are însă funcţii diferite în construirea imaginii artistice care rezultă atît din conţinutul şi structura specifică a genului cît şi din felul execuţiei (în grup sau individual).

Astfel, recitativul din colindă, — perfect organizat în ceea ce priveşte forma arhitectonică şi ritmul — are o anumită funcţie în realizarea unei imagini dinamice, viguroase, deosebită atît de a recitativului din doină — care alternează cu formule melodice bogat ornamentate, melismatice, într-o formă arhitectonică liberă, pe un ritm liber — cît şi de a recitativului din bocet şi baladă.

Intrucît stilul recitativ din baladă este cel mai complex (începînd de la textul vorbit pînă la declamaţia cîntată), voi stărui asupra acestuia. Dar, pentru înţelegerea lui, nu este suficientă numai cunoaşterea structurii şi a textului ci şi a prilejului în care se execută, a funcţiei pe care o îndeplineşte în viaţa socială, a rolului interpretului şi a auditorului.

Balada românească — gen care a luat naştere probabil în epoca feudală [1]) şi care are strînse legături din punct de vedere tematic şi structural, îndeosebi cu balada din platforma balcanică (terminologia populară este *cîntec bătrînesc*, la care se adaugă numele eroului pozitiv, rar al celui negativ: „cîntecul lui Corbea", etc.) — este relatarea unui eveniment (real sau închipuit) văzut prin prisma ideilor şi sentimentelor creatorului şi ale colectivităţii. Ea se execută totdeauna pentru un auditor — are un caracter declamator — la anumite prilejuri (nuntă, cumetrie, petrecere, etc.).

1) N. Iorga: Istoria Literaturii româneşti, ed. II, 1925, pag. 31

Faptul că se cîntă numai pentru colectivitate dovedeşte că balada îşi are origina şi semnificaţia în cadrul vieţii colective, fiind cerută dintr-o anumită necesitate sufletească de admiraţie, a faptelor unui erou popular, de amintire a unor evenimente semnificative din trecut. De subliniat că auditorul nu este un simplu contemplator pasiv ci trăieşte alături de interpret acţiunea baladei, se bucură de victoriile eroului, îi admiră îndrăzneala, se răzbună cu el. Participarea lui intensă are un rol important în realizarea genului, stimulînd imaginaţia creatoare şi puterea de improvizare a cîntăreţului. In acelaşi timp are şi un rol social, de solidarizare a colectivităţii pentru aceleaşi năzuinţi. De aceea rolul baladei a fost imens în trecut, în mobilizarea poporului pentru lupta împotriva asupritorilor interni şi externi şi pentru cultivarea patriotismului.

Aşadar, forţa expresivă şi de influenţare a baladei rezultă atît din reflectarea veridică a realităţii în imagini artistice tipice cît şi din măestria realismului interpretării şi din participarea auditorului.

De fapt, balada nu poate fi înţeleasă în toată complexitatea şi valoarea ei expresivă decît atunci cînd e ascultată în condiţiile reale în care se desfăşoară, — la „ocaziile de cîntat".

Bogăţia şi dramatismul conţinutului baladei, dimensiunile şi caracterul declamator, au determinat elaborarea şi dezvoltarea în timp a mijloacelor de expresie şi a structurii specifice de gen. Mijloacele de expresie — subordonate ideii conţinutului — sînt reduse la cea mai mare simplitate, la esenţial, ajungîndu-se la crearea unui stil expresiv recitativ, la o *recitare melodică* pe care cîntăreţul o improvizează pe baza unor procedee tradiţionale specifice genului. Acestea permit desfăşurarea acţiunii dramatice într-un timp relativ scurt şi într-o formă arhitectonică adecvată care lasă libertate perfectă cîntăreţului. De aceea, atît ritmul cît şi forma arhitectonică liberă sînt subordonate cerinţelor expresive ale textului.

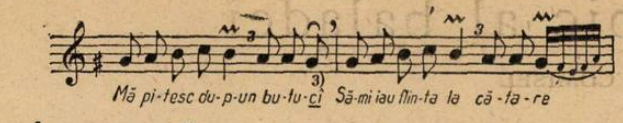
Execuţia baladei este întotdeauna, în mare măsură şi o creaţie spontană şi pentru aceasta presupune un cîntăreţ talentat, cu memorie bună, care să cunoască procedeele poetice şi muzicale specifice genului iar pentru punerea în valoare a textului, să stăpînească mijloacele dramatice (mimică, gestică, declamaţie). Majoritatea acestor cîntăreţi o formează astăzi lăutarii care au contribuit din plin la păstrarea, circulaţia şi dezvoltarea genului, datorită rolului lor din ce în ce mai important în viaţa poporului, practicii moştenite din generaţie în generaţie şi posibilităţilor tehnice.

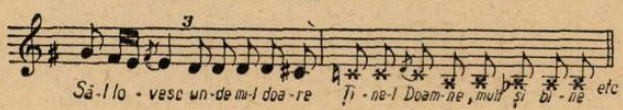
Elementele intonaţionale de bază ale recitativului epic sînt următoarele:

a) *Parlato*, recitativ vorbit, „băsmit", notat cu
b) *Recitativ simplu* (recto tono).
c) *Formule melodice cu caracter recitativ* (specifice genului) — unele fiind comune mai multor balade.

a) In momentele culminante ale baladei sau cînd acţiunea dramatică se precipită, cîntăreţul *„zice"*, *declamă versurile*, aducînd astfel o variaţie sonoră şi de timbru, dar în acelaşi timp o destindere a atenţiei auditorului. Parlato durează unul sau mai multe versuri alteori numai cîteva silabe (de la începutul, mijlocul sau sfîrşitul versului). Versurile sînt declamate cu mult patos (uneori în registrul acut), cîntăreţul ţinînd seama, în general, de accentele tonice şi expresive.

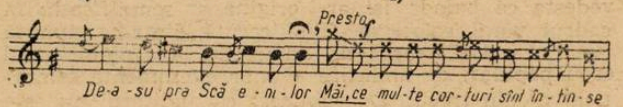
2)



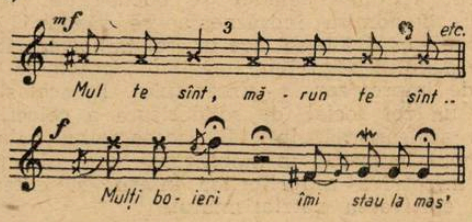


3)

4)



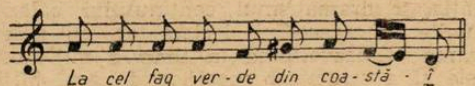
5)



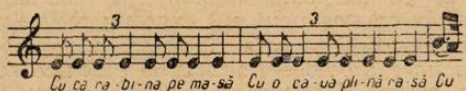
6)

b) *Recitativul simplu* este utilizat pe prima sau a doua parte a versului ca și pe versuri întregi. Cîntărețul ține seama, în general, de accentele tonice și expresive, cînd coincid cu accentele metrice (ale versului). In unele cazuri accentele metrice sînt respectate chiar dacă contrazic accentele tonice.

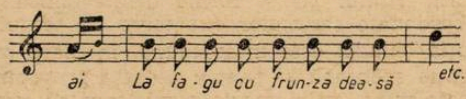
7)



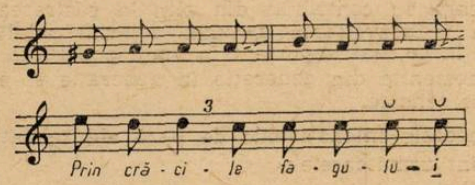
8)



9)



Uneori recitativul începe cu broderia superioară sau inferioară, iar alteori se cîntă pe 2—3 sunete, în cadrul aceluiași vers.



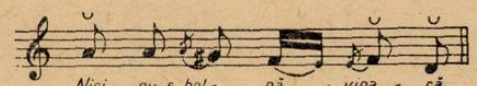
2) Balada Săracul și bogatul
3) Cînd versul este catalectic (7 sau 5 silabe), pentru a corespunde melodiei se întregește, după anumite legi, cu o „silabă de completare"; *Măi, ce*, interjecție cu rol de anacruză.
4) Balada Radu Calomfirescu
5) Balada Miu
6) Mas' = masă, eliziune finală.
7) Balada Radu Anghel
8) Balada Radu Anghel
9) Balada Radu Anghel
10) Versul popular este de 6 sau 8 silabe, grupate în „picioare" (după terminologia antică) sau „unități ritmice". Fiecare picior metric are prima silabă accentuată și a doua neaccentuată. Dacă însemnăm în mod convențional silaba cu optime schema ritmică a versului are trei, respectiv patru optimi.

Recitativul simplu este utilizat în registrul mediu și grav (pe treapta 1, 2, 4, 5) mai rar în registrul acut.

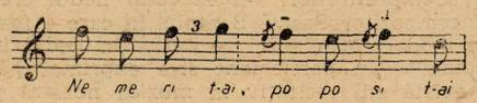
c) *Formule melodice cu caracter recitativ.*

Formulele melodice în general se așternpe un tipar metric fix, de 6, respectiv 5 silabe sau de 8, respectiv 7 silabe (versurile de 6 silabe sînt probabil mai vechi). [10])

11)

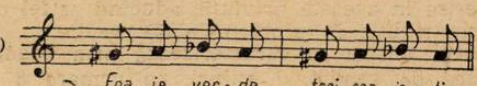


12)

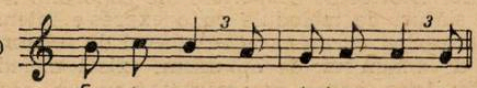


In unele cazuri, unui vers îi corespund două formule melodice asemenea ori diferite, sau formula se desfășoară pe două versuri.

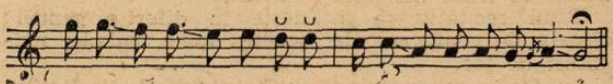
13)



14)

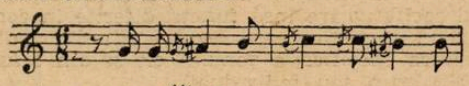


15)

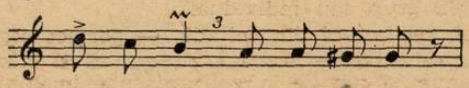


Formulele melodice sînt recitative dezvoltate, în sensul că au o direcție ascendentă sau descendentă, într-un ambitus mic de 2-dă, 3-ță, 4-tă, 5-tă, rar 8-vă sau 9-nă. Uneori ele sînt construite din îmbinarea formulelor descendente cu cele ascendente, rezultat al frămîntării acestui material tematic care capătă astfel unitate și accesibilitate.

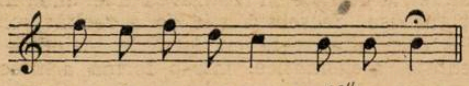
16)



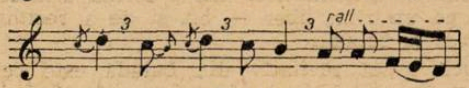
17)



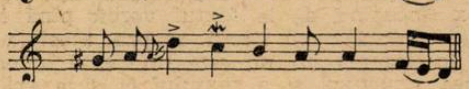
18)



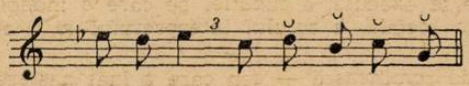
19)



20)



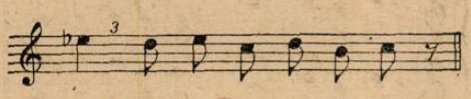
21)



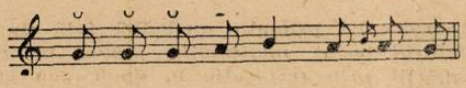
Versurile sînt izometrice; ritmul versului este izocron (număr egal de accente așezate în aceeași ordine). Uneori versul de 6 sau 8 silabe este împărțit prin cezură în două părți egale sau neegale.
11) Balada Miorița
12) Balada Crivăț
13) Balada Radu Anghel
14) Balada Radu Anghel
15) Balada Radu Anghel
16) Balada Miu
17) Balada Radu Anghel
18) Balada Crivăț
19) Balada Radu Anghel
20) Balada Radu Anghel
21) Balada Corbea

Recitativele melodice sînt construite din intervale mici de 2-dă, 3-tă, 4-tă ; intervale mai mari se găsesc îndeosebi între rîndurile melodice. (Fragment melodic corespunzător unui vers = rînd melodic).

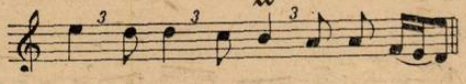
22)



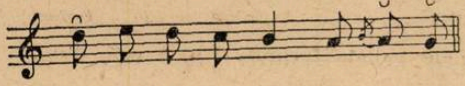
23)



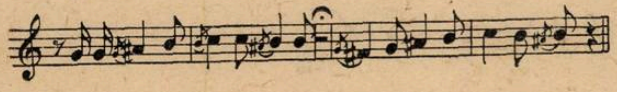
24)



25)

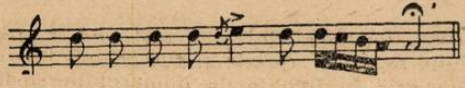


26)

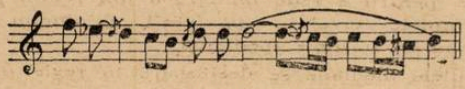


Recitativele melodice sînt în general silabice ; uneori se utilizează şi melismele [27]), în cuprinsul rîndului melodic sau mai frecvent la sfîrşitul acestuia.

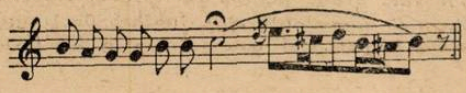
28)



29)



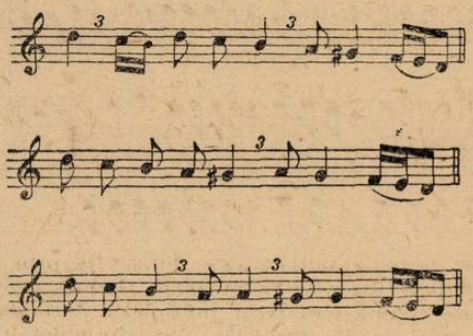
30)



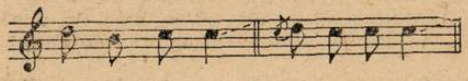
Formulele melodice pot fi grupate, din punct de vedere al mişcării melodice şi al locului ce-l ocupă în baladă, în :*iniţiale, mediane şi finale.* Fiecare formulă are o funcţie precisă şi o personalitate expresivă bine conturată. Datorită circulaţiei în timp şi spaţiu, unele formule s-au cristalizat într-o anumită formă. Cele mai cristalizate, avînd un loc fix în baladă şi rămînînd aproape constante — în sensul că suferă cele mai mici modificări, — sînt *formula iniţială şi finală.* Acestea au aceleaşi caracteristici în toate baladele.

Cîntăreţul nu execută formulele melodice aproape niciodată identic ci le transformă continuu. Am constatat că fiecare formulă are unele puncte constante şi altele mobile. In general, finalele melismatice ale formulei sînt constante iar începutul şi mijlocul lor în continuă transformare.

31)



32)

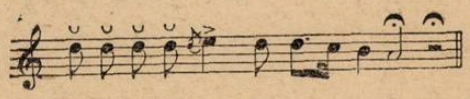


Formula iniţială. Cu această formulă începe fiecare „perioadă" muzicală [33]), care corespunde, în general, unui episod poetic. Rolul formulei iniţiale este de a introduce pe auditor în atmosfera epică a baladei şi de a-i deştepta interesul pentru ceea ce va urma.

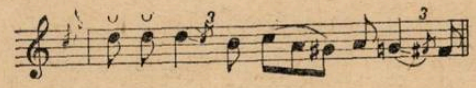
Formula iniţială are o melodicitate accentuată, realizată printr-un desen melodic amplu, în valori mari (uneori se reduce la un recitativ în registrul acut). De obicei începe în registrul acut în care se menţine în multe cazuri.

După formula iniţială urmează, în general, o pauză, cu rol expresiv şi practic (de a mări curiozitatea auditorului şi de a pregăti pe cîntăreţ pentru drumul lung ce-l are de parcurs).

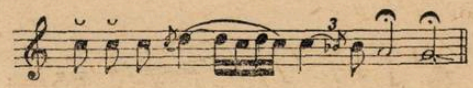
34)



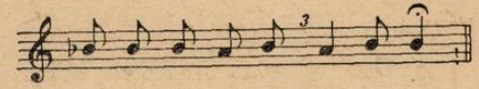
35)



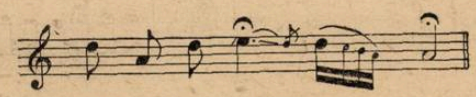
36)



37)



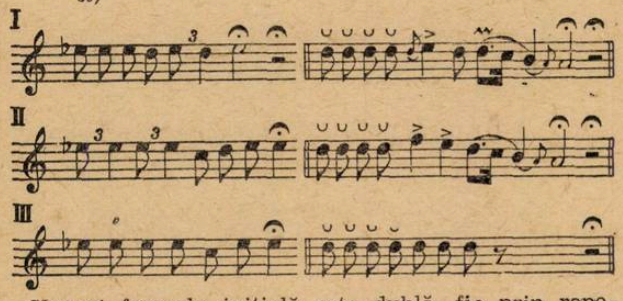
38)



22) Balada Corbea
23) Balada Călin
24) Balada Călin
25) Balada Radu Anghel
26) Balada Corbea
27) Melismă = grup de sunete cîntate pe aceeaşi silabă.
28) Balada Radu Anghel
29) Balada Crivăţ
30) Balada Crivăţ
31) Balada Radu Anghel
32) Balada Crivăţ
33) Poezia populară nu cunoaşte strofa. Versurile sînt împerechiate foarte variat, după idee, prin rimă sau frecvent prin asonanţă. Melodia împarte balada în „perioade", corespunzînd în general unui episod poetic.
34) Balada Radu Anghel
35) Balada Nedelea
36) Balada Uncheşelul
37) Balada Crivăţ
38) Balada Mioriţa

In „perioadele" următoare formula inițială suferă ușoare transformări melodice sau ritmice.

39)



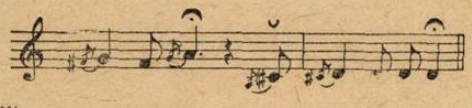
Uneori formula inițială este dublă, fie prin repetare, fie prin dezvoltarea pe două rînduri melodice.

In rare cazuri cîntărețul înlocuiește formula inițială cu o formulă mediană ; lipsa formulei inițiale și, în general, amestecul formulelor indică o fază de destrămare a genului.

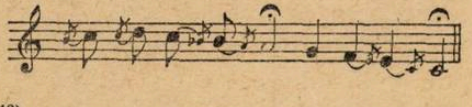
Formula finală. De obicei formula finală încheie o idee din text. Sensul estetic al ei este de a ajunge la starea de liniște, după atingerea punctului culminant.

Această formulă este bine conturată, plastică. Se caracterizează printr-un salt expresiv de 5-tă, 6-tă sau 8-vă — precedat de o pauză sau alteori prin coborîrea lină la finala repetată. De multe ori pauza este precedată de o vocaliză bogată, executată de voce, vioară sau împreună.

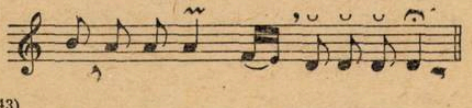
40)



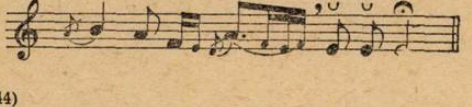
41)



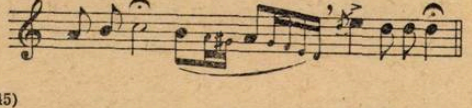
42)



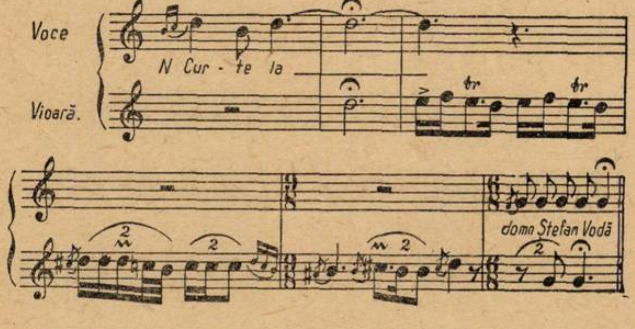
43)



44)



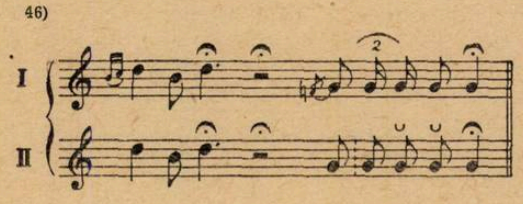
45)



39), 42) și 44) Balada Radu Anghel
40) și 45) Balada Miu
41) și 43) Balada Corbea

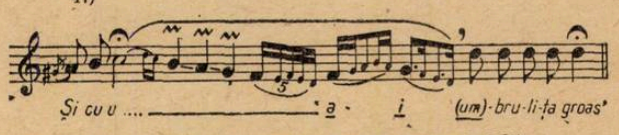
In celelalte perioade formula finală este, în general, constantă, cu ușoare modificări ritmice sau melodice.

46)



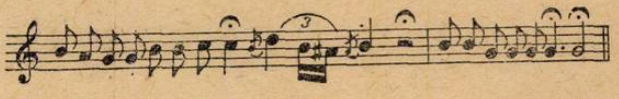
Se observă aici primatul melodiei față de text, prin conturul bogat, melismatic; uneori un cuvînt este despărțit prin respirație în două, sau aceeași silabă este repetată, cîntărețul nemairespectînd continuitatea organică a versului sau a cuvîntului.

47)



In unele balade formula finală este dublă.

48)

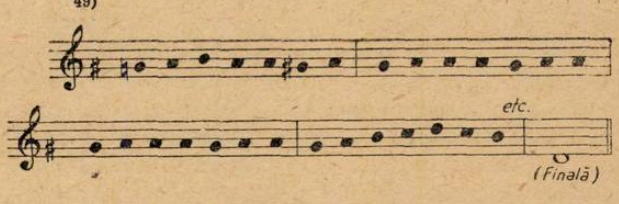


Formulele mediane. Sensul expresiv al acestor formule este de a realiza o desfășurare logică, dinamică și variată a acțiunii dramatice, tinzînd spre un punct culminant, atins, în majoritatea cazurilor, în formula finală.

Formulele mediane sînt cele mai mobile, pe baza principiului repetării variate și succesiunii libere. Numărul lor este în funcție de numărul versurilor pe care executantul le grupează între interludiile instrumentale, pentru a reda un episod din textul poetic. (în exemplele cercetate am găsit minimum două, maximum 14 formule mediane).

Formulele mediane se desfășoară în registrul mediu, atingînd sunetele acute mai mult pentru accentuare iar cele grave pentru recitare și finale. Treptele cele mai importante sînt, înafară de treapta 1-a, treapta 5-a (repercusa), sau a 5-a și a 4-a (repercusa dublă).

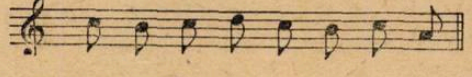
49)



Din punct de vedere al construcției, formulele mediane sînt formate din :

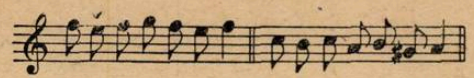
a) alternarea a 2-3 trepte alăturate sau depărtate, prin salturi mici, de 3-tă, 4-tă ;

50) 51)



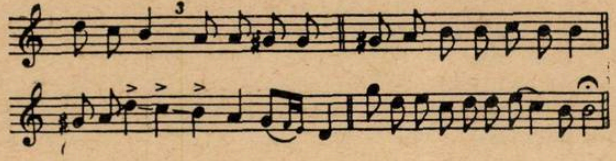
46) Balada Miu
47) Balada Radu Anghel
Schimbarea vocalei („colorarea") corespunde unui fenomen frecvent în cîntarea muzicii noastre populare.
48) Balada Crivăț
49) Balada Radu Anghel
50) Balada Radu Calomfirescu
51) Balada Corbea

52) 53)



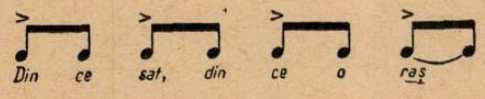
b) formule melodice cu un profil descendent, ascendent sau mixt, în ambitus mic. In general formulele descendente au un ambitus mare.

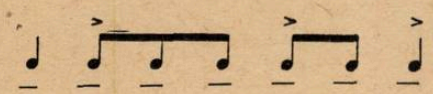
54) 55)



56) 57)

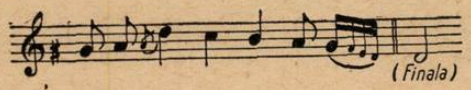
c) recitative simple (recto tono). In unele cazuri cîntăreţul nu ţine seama de accentele metrice ci numai de cele tonice sau expresive; de aici rezultă grupe de 2 şi 3 silabe, începerea versului cu o silabă neaccentuată, etc.

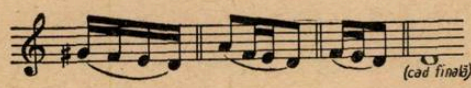




d) parlato, în care cîntăreţul ţine seama de accentele tonice şi expresive, de cele mai multe ori.

In multe cazuri finalele acestor formule sînt melismatice, prefigurînd formula cadenţală, fără să aibă însă un caracter de cadenţă.





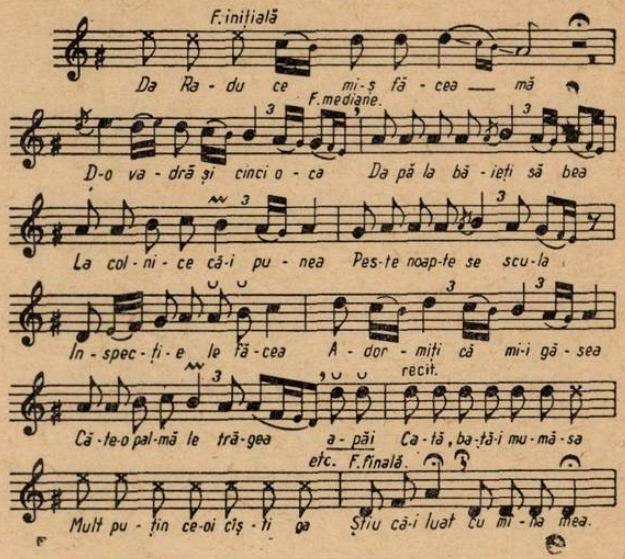
In această parte medie a „perioadei", cîntăreţul are ample posibilităţi de prelucrare prin diferite procedee.

In primul rînd, el grupează formulele foarte variat ; gruparea depinde în mare măsură de arta lui de a respira şi de frazarea cerută de text.

Imbinarea diferitelor tipuri de recitativ se face liber, în mod improvizatoric ; cîntăreţul alternează recitativul melodic cu cel simplu sau repetă o formulă pentru a sublinia o idee, o schimbă cînd ajunge la o nouă idee, ţinînd continuu trează atenţia auditorului. El utilizează şi versurile recitate, reluînd apoi, muzical, firul povestirii care se desfăşoară într-o continuă variaţie şi dinamică, pînă la încheierea ideii, printr-o formulă plastică, sugestivă.

52) Balada Gheorghilaş
53) Balada Crivăţ
54) Balada Radu Anghel
55) Balada Radu Anghel
56) Balada Gheorghilaş
57) Balada Ilincuţa Şandrului

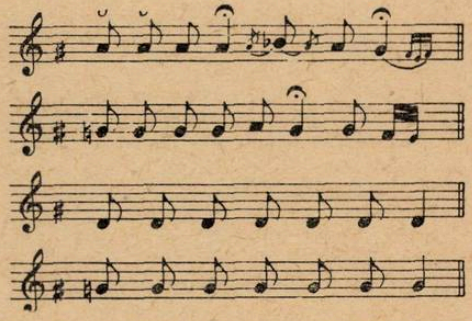
58)



Procedeele de variaţie ale formulelor sînt determinate de necesităţile expresive ale textului dar şi de gustul şi talentul cîntăreţului. Voi da cîteva din aceste procedee [59]) :

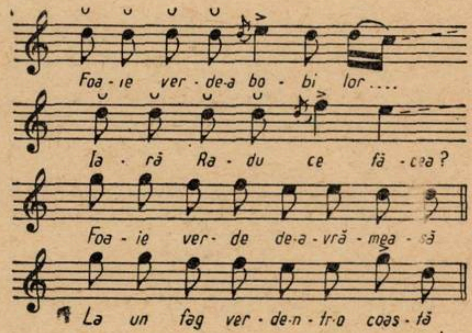
a) Transpunerea unei formule pe diferite trepte ;

60)

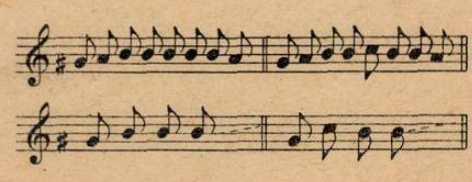


b) Schimbarea înălţimii sau valorii pentru a reda un accent tonic ori expresiv. (Inlocuirea sunetelor se face treptat sau prin salturi).

61)

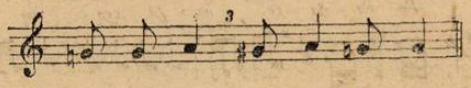


62)



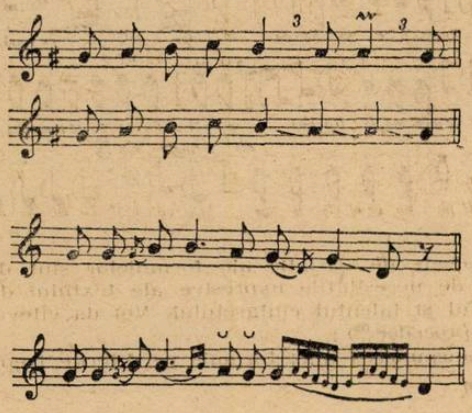
58) Balada Radu Anghel
59) Din cauza spaţiului limitat problemele sînt expuse sumar.
O parte din ele au fost dezvoltate în studiul „Balada haiducului Radu Anghel".
60), 61) şi 62) Balada Radu Anghel

c) Cromatizarea unui sunet în cadrul aceleiași formule ;



d) Imitația ritmică, melodică sau ritmico-melodică; gradația ascendentă sau descendentă; imitația prin amplificare ori simplificare.

63)

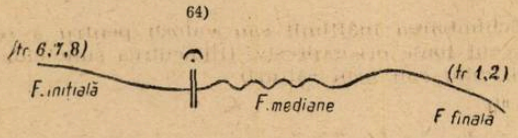


Recitativul epic se desfășoară pe scări nemodulante, unitonale, diatonice și mai mult cromatice (cu una sau mai multe 2-de mărite). In majoritatea cazurilor treptele scării sînt fluctuante, îndeosebi treapta a 4-a. Cadența finală este, în general, pe treapta 1-a, mai rar pe a 2-a sau a 5-a. Scările bitonale sînt puțin frecvente.

Recitativul epic romînesc are unele asemănări cu structura recitativului liturgic gregorian și psaltic.

Schema grafică a unei „perioade" ar fi :

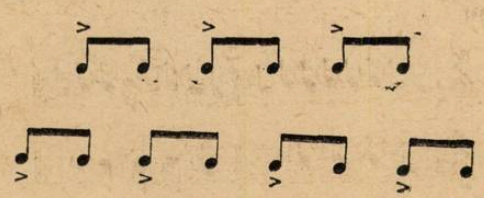
64)



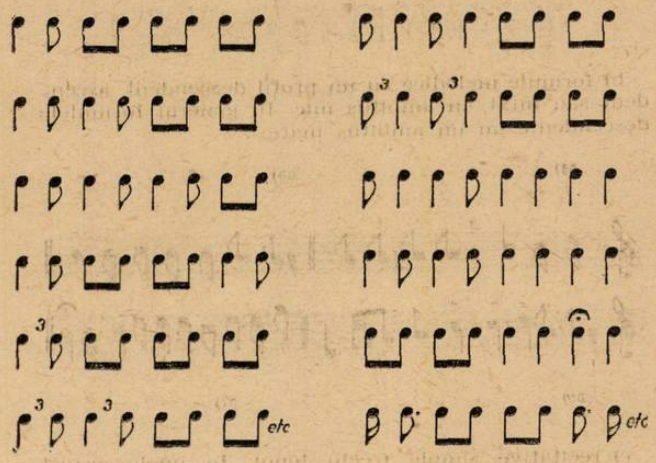
In ceea ce privește ritmul, recitativul epic se execută pe un ritm liber, ritm influențat sau determinat în genere de prozodie (accentele metrice ale versului) sau de accentele tonice și expresive.

In general, ritmul baladei este format din succesiunea liberă, neregulată a

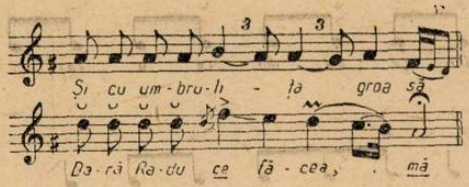
Schema ritmică frecventă a unui rînd melodic este



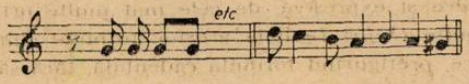
în care valorile sînt modificate după cerințele expresive ale melodiei sau ale textului.



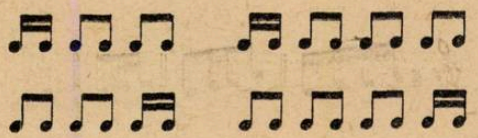
In multe cazuri accentele tonice sau expresive coincid cu sunete mai înalte, cu durate mai mari sau cu grupe de sunete.

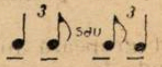


Mai puțin frecvente sînt sincopele și contratimpii :

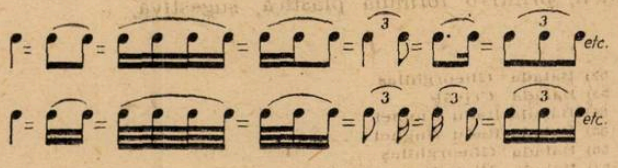


Uneori se observă divizarea constantă a optimei la începutul ori sfîrșitul rîndului melodic și tendința de plasticizare ritmică, prin utilizarea frecventă a trioletului pe două silabe





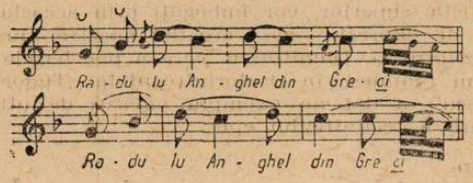
Datorită posibilităților mai mari de exprimare ale melodiei, față de text, o silabă poate fi cîntată nu numai pe un sunet mai lung sau mai înalt dar și pe un grup de sunete. Astfel uneori unei silabe îi corespunde un grup melismatic.



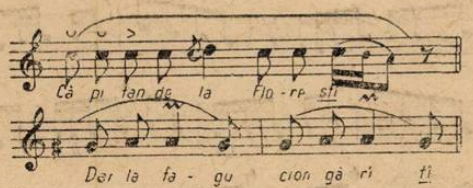
63) Balada Radu Anghel

64) Cea mai mare pauză din „perioada" vocală; acest semn fără coroană reprezintă o respirație scurtă.

Influența legilor de versificație se observă în felul cum se grupează valorile, în majoritatea cazurilor, în perechi (cîte 2-4 etc.); neținînd seama de acest principiu, în notare (transcriere) se pot face greșeli nefirești pentru stilul baladelor noastre.



Acest stil ritmic asemănător cu stilul numit de Bela Bartok „parlando" (datorită aderenței puternice dintre text și melodie) scapă izocronismului riguros al timpului forte, de cele mai multe ori neputînd fi încadrat în măsuri. Noi am pus bare de măsură numai la sfîrșitul rîndurilor melodice sau după formulele corespunzătoare unui hemistih.



Dar schematismul notației noastre n-a putut arăta toată bogăția expresivă a acestui stil ritmic pe care bunii cîntăreți știu să-l mlădieze și să-l îmbogățească prin diferite procedee, modificări agogice și dinamice (accente, ritardando, accellerando, opriri pe anumite sunete, etc.)

Ca în toate genurile, ritmul baladei a evoluat, ca de altfel și celelalte elemente. Uneori, datorită acompaniamentului instrumental, valorile ritmice se grupează în formule care pot fi încadrate în măsuri, bine înțeles construite foarte variat în ceea ce privește îmbinarea valorilor și accentele.

Baladele sînt executate într-un tempo rubato, în care optimea variază între 160-220.

Din punct de vedere al formei arhitectonice, formulele se grupează în „perioade" construite dintr-un număr nelimitat de rînduri melodice, a căror alternare și repetare este neregulată, liberă. Formula este delimitată de vers sau hemistih. Variațiile de la o „perioadă" la alta sînt foarte mari. De exemplu, dacă în prima „perioadă" schema arhitectonică este

$$A \| BB_v CC_v \| DD_v$$

în „perioadele" următoare, atît succesiunea cît și repetarea rîndurilor melodice diferă:

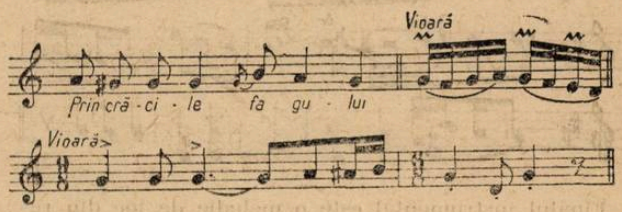
$$AA_v \| CC_v C_v BC_v \| DD_v$$

Așadar forma arhitectonică este liberă, nestrofică, construită dintr-un număr variat de rînduri melodice care se succed și se repetă în mod liber. Această formă corespunzătoare genului de mari dimensiuni, pe lîngă faptul că lasă libertatea de improvizare cîntărețului, înlătură monotonia care ar fi rezultat din repetarea invariabilă a unei melodii cu un contur precis și cu o formă strofică.

Cînd este cîntată de lăutari, balada are o formă mai dezvoltată. Partea vocală alternează cu interludiile instrumentale care au rolul de a comenta ideile, de a le dezvolta și întări. Acest procedeu de execuție are o funcție expresivă și practică. Executantul reușește și pe această cale (printr-o variație de stil și de timbru) să țină trează atenția auditorului într-o povestire de mari dimensiuni și în același timp, să-și odihnească vocea și să-și amintească versurile următoare.

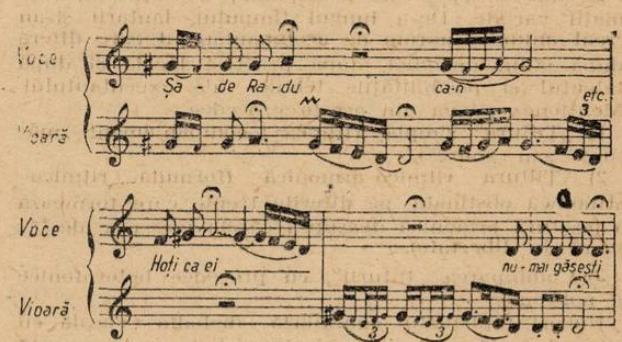
In majoritatea cazurilor, cîntărețul este și viorist; el se ajută cu vioara, completînd uneori rîndurile melodice, susținînd vocea sau continuînd pasajele mai grele, vocalizate. El contribuie astfel la înfrumusețarea și îmbogățirea liniei melodice.

65)



In unele cazuri cîntărețul este însoțit de un alt viorist. Acesta din urmă execută un desen melodic mai amplu; de aici se naște o eterofonie interesantă.

65)

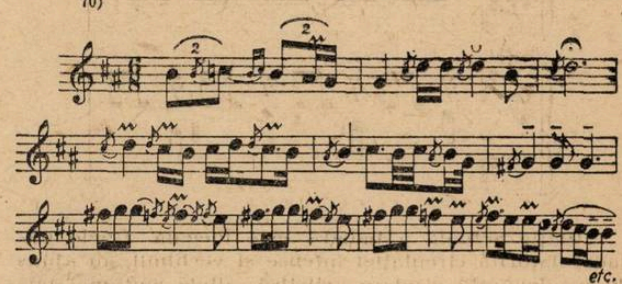


Cînd este acompaniată de taraf, balada are o formă mai amplă, în care se pot distinge:

c) *Interludiile instrumentale* [68])
b) *Perioada vocală* [67])
c) *Interludiile instrumentale* [68])
d) *Finalul instrumental* [69])

Fondul dramatic al recitativului vocal este precedat de un preludiu expresiv, ornamentat, variat. — derivat din materialul tematic al recitativului vocal — (îmbogățit cu diferite ornamente, broderii, triluri, mordente, etc.) — a cărui frumusețe și bogăție expresivă depind de posibilitățile tehnice și talentul executantului. Se cîntă în tempo rubato, în mișcarea Andante-Moderato. In unele cazuri introducerea este

70)



65) Balada Radu Anghel

66) Th. Speranția: Miorița și Călușarii (Cap. Lăutarii și poezia populară), pag. 197; Gh. Breazul: „Muzica românească de azi", pag. 210;

67) Lăutarii o numesc „strofă" iar unii folcloriști bulgari „strofă epică" (Kațarova — „Situația actuală a recitativului epic". — Traducere).

68) Numit de lăutari „taxîm", „vivat", „vivart", „riturnelă", Th. Speranția și Gh. Breazul", Op. cit.

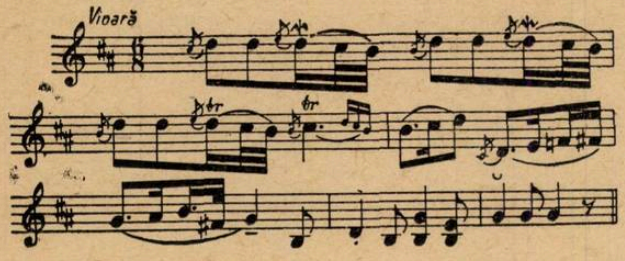
69) Numit în unele părți din Oltenia și Moldova tot „taxîm"; Th. Speranția și Gh. Breazul, Op. cit.

70) Balada Miu

formată din două părți în mișcare contrastantă — Andante-Rubato și Allegro-Giusto (mișcarea Giusto era numită de Vulpian, în secolul trecut, „Ballabile").

Recitativul vocal alternează cu interludiile instrumentale construite la fel cu introducerea, la care se adaugă uneori un fragment nou în mișcarea Giusto. Uneori el constă dintr-un arpegiu sau un fragment redus melodic.

71)



Finalul instrumental este o melodie de joc din repertoriul cunoscut în regiunea respectivă, un fragment variat din introducere sau introducerea în două mișcări contrastante, inversate. Uneori acest final instrumental poate lipsi.

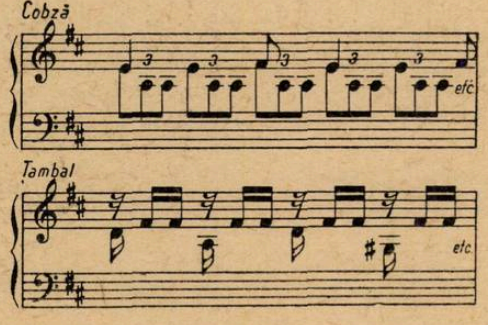
Recitativul epic este acompaniat de taraf, în formații variate. De-a lungul timpului, lăutarii și-au creat anumite norme de acompaniament care diferă după stilul melodiei, după practica locală și după talentul și posibilitățile tehnice ale executantului. Menționez cîteva din aceste procedee :

1) „Țiitura" simplă, ritmică (acompaniament „mărunt" sau „mare").

2) Țiitura ritmico-armonică (formulă ritmico-armonică obstinată, pe diferite trepte care formează o țesătură armonică deasupra căreia vocea se desfășoară în libertate).

3) Combinarea „țiiturii", cu procedee heterofonice și polifonice.

Uneori țimbalistul subliniază melodia vocală cu mîna dreaptă în timp ce cu stînga bate pe loc o notă a acordului, de unde rezultă un efect dramatic impresionant prin unisonul cu vocea omenească. Alteori se observă intenția lăutarului de a crea un desen melodic paralel cu vocea, prin însăși sunetele „țiiturii" utilizate. In cîteva cazuri am remarcat că acordurile arpegiate sînt continuate organic cu „țiituri", ceea ce face ca acompaniamentul să fie într-o continuă mișcare, lăsînd libertate deplină de execuție vocii pe acest fundal sonor.

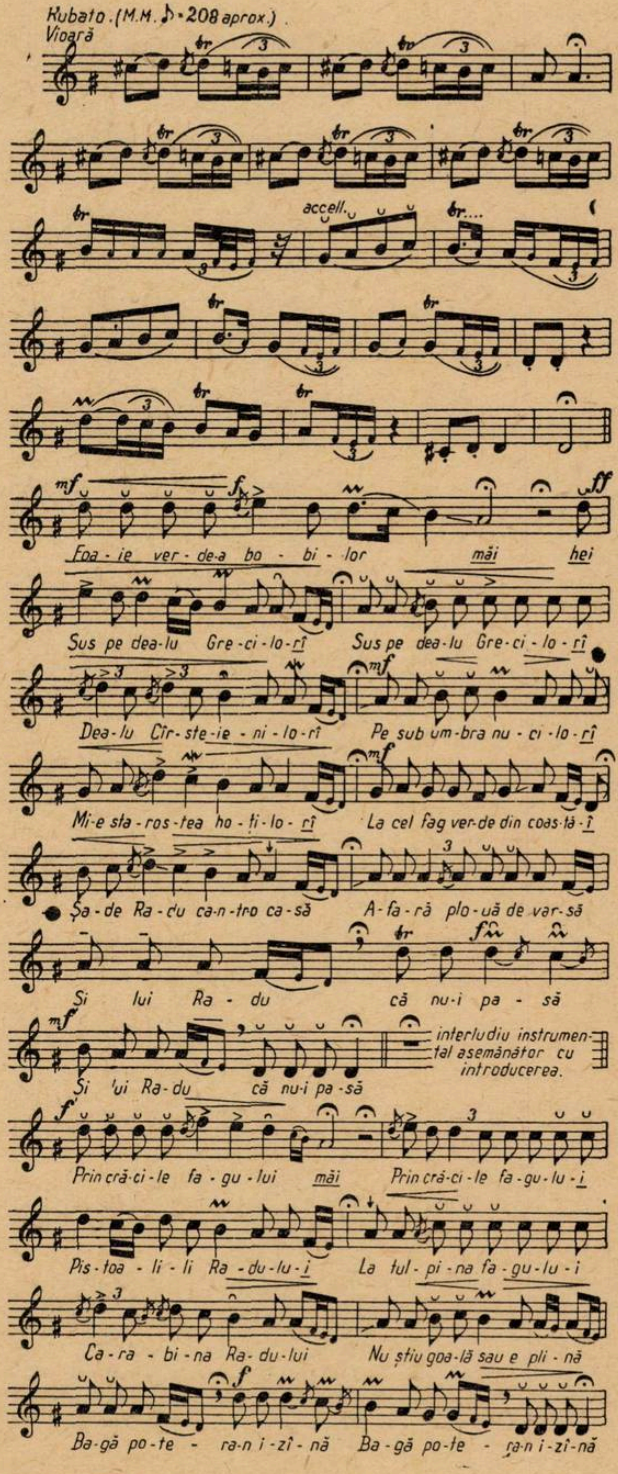


Situația actuală a baladei este inegală. Unele balade, datorită circulației intense și vechimii, au ajuns la o adevărată cizelare artistică, altele sînt mai puțin realizate.

In vestul Olteniei și Munteniei, balada este încă vie în timp ce în celelalte părți ale țării se constată un proces avansat de destrămare sau transformare a genului.

In legătură cu strădaniile compozitorilor de a crea o artă nouă, ale cărei rădăcini să fie adînc înfipte în folclor, credem că utilizarea recitativului epic va contribui cu succes la închegarea unor opere de artă cu o largă accesibilitate. Compozitorii care vor ști să mînuiască cu măestrie recitativul epic, îndeosebi în muzica dramatică (operă, operetă, oratoriu, cantată) și să-l ducă mai departe, ridicîndu-l la un nivel artistic superior, vor îmbogăți prin aceasta mijloacele de expresie ale creației noastre muzicale. Compozitorul G. Dumitrescu, care a pus bazele recitativului românesc în Oratoriul-cantată „Tudor Vladimirescu", a dat un exemplu valoros de utilizare creatoare a recitativului epic.

72)



71) Balada Miu

72) Balada Radu Anghel

Naiul

— Contribuţie la cunoaşterea instrumentelor populare —

de VASILE NICOLESCU

In paginile revistei „Muzica" au apărut două articole în care se trata despre ţambal şi despre cobză, — instrumente care prin structura şi caracterul lor, au un rol acompaniator în tarafuri şi orchestrele populare. Desigur, acestea pot fi şi solistice cînd sînt mînuite de adevăraţi virtuoşi.

In articolul de faţă ne propunem să aducem o cît de mică contribuţie la îmbogăţirea cunoştinţelor despre instrumentele populare, prin prezentarea unui instrument melodic, solistic, — *naiul.*

De origine străveche, naiul este cunoscut multor popoare din antichitate. La popoarele vechi se cunosc tipuri foarte variate ale instrumentului, mai ales în ce priveşte succesiunea tuburilor, aceasta corespunzînd celor mai diverse modele de înşiruire a sunetelor (potrivit fie sistemului pentatonic, fie celui modal).

Aceste popoare nu aveau un sistem muzical temperat, ele adaptau instrumentele la specificul lor de gîndire şi simţire muzicală. Cei din antichitate îşi educau urechea potrivit cu modul respectiv de alcătuire melodică, elaborînd şi un sistem foarte riguros privitor la raporturile intervalelor în succesiune. Astăzi naiul, avînd două, trei, patru şi mai multe tuburi aşezate plan şi nu concav, se găseşte în Peru, Mexic, Afganistan, Bolivia, insulele Salomon, Timor, Congo, China, Ecuator, America Indiană, Egipt şi Europa.

Ca instrument popular, naiul a apărut în mijlocul clasei de jos. Astfel muncitorii agricoli (felahii) egipteni ca şi, în general, copiii clasei de jos din această ţară, întrebuinţează un fluier de trestie cu 7, 8 sau 9 ţevi, numit „ginîh" sau „mousyqîl".

In ţara noastră naiul apare la început cu un număr redus de tuburi şi pe o suprafaţă restrînsă de răspîndire. Theodor Burada relatează că acest instrument „nu se află decît în mîna locuitorilor din şesurile Moldovei şi Valahiei, astăzi însă se află în mîna lăutarilor ţigani, care în timpurile vechi în Moldova şi Ţara Romînească au fost vestiţi pentru cîntările lor la muscal" [1]). Tot el afirmă că „la început acest instrument a avut 5, 6 şi apoi 7 ţevi".

„In trecut, în cele două provincii romîneşti, Muntenia şi Moldova, cîntau din nai şi o parte din lăutarii romîni. Astăzi însă instrumentul este folosit exclusiv de lăutarii ţigani. Incepînd din secolul al XVIII-lea, documentele timpului îl înfăţişează în mai toate ansamblurile instrumentale, lăutăreşti din Muntenia şi Moldova... îl desenează gravorii timpului, ba îl pictează şi zugravii bisericilor" [2]).

Necesitatea crescîndă a îmbogăţirii mijloacelor expresive ale instrumentului a dus la dezvoltarea acestuia în Moldova pînă la 18 tuburi, iar în Muntenia pînă la 23 tuburi şi chiar mai multe.

După o perioadă de înflorire, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, naiul începe să dispară tot mai mult în Moldova. Astăzi îl mai găsim, ici, colo, doar în Muntenia, la cîţiva lăutari de seamă din Bucureşti, din oraşele de provincie şi în cîteva sate de-a lungul Văii Oltului. Cine nu a auzit de Fănică Luca, al cărui nume este strîns legat de numele acestui melodios instrument, pe care îl supranumeşte „tovarăşul meu de viaţă"? Prin acest instrument, Fănică Luca poartă la noi şi în toată lumea faima cîntecului nostru popular. Lăutarii noştri şi în special Fănică Luca au dus naiul la o mare perfecţiune artistică, creîndu-i multe posibilităţi melodice şi tehnice, neîntîlnite pînă acum.

DENUMIREA INSTRUMENTULUI

Naiul se mai numeşte şi muscal, moscal sau „fluierar". Numele sub care a circulat cel mai mult este cel de muscal, de unde instrumentiştii se numeau muscalagii. Denumirea de mousyqîl despre care am pomenit mai sus, presupune origina persano-arabă a numelui instrumentului. Faptul că în unele părţi ale şesului Munteniei, naiul poartă numele de „fluierar", ne dovedeşte că, cu mult înainte, în aceste părţi ale Munteniei a existat un instrument asemănător cu cel din antichitatea persano-arabă.

DESCRIEREA NAIULUI

Spre deosebire de fluierele plane, aşa cum s-au găsit în antichitate, în ţara noastră naiul ajunge la o formă

uşor concavă, comodă pentru mişcarea pe care o face în faţa buzelor. Naiul este un instrument muzical complex, constînd dintr-o succesiune de tuburi de lungimi şi grosimi diferite, deschise la partea de sus şi închise la cea de jos, prinse unele de altele, aşezate în ordine simetrică descrescîndă, de la dreapta spre stînga, şi spriji-

1) Th. Burada: Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale Romînilor în Almanahul musical III, Iaşi, H. Goldner 1877, pag. 74.

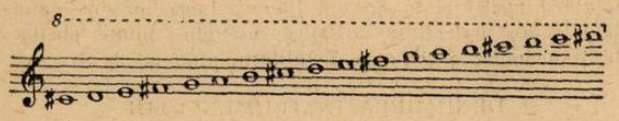
2) Alexandru Tib.: Instrumentele muzicale ale poporului romîn — Naiul. (Se află în manuscris în biblioteca Institutului de folclor — Bucureşti.

nite pe o vergea puțin arcuită, din lemn de corn. Pentru ca aerul, introdus în tuburi, să vibreze în întregime, acestea se închid ermetic la partea de jos cu dopuri de plută și apoi cu ceară de albine. Sunetul se obține suflînd în partea de sus a tuburilor, purtînd instrumentul cu partea concavă în fața buzelor, spre dreapta pentru sunetele înalte, iar spre stînga pentru sunetele grave.

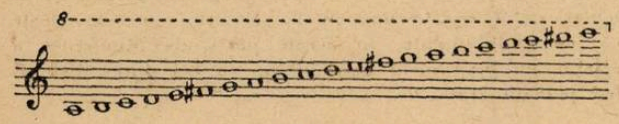
Tuburile sînt din trestie de mare, bambus, soc sau nuc. Dintre toate acestea socul dă un sunet mai cald, mai dulce dar nu are o rezonanță puternică. Numai lemnul de bambus asigură această din urmă calitate a naiului.

INTINDEREA (scara).

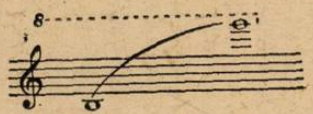
In poziția sa normală ,vertical pe direcția pămîntului și paralel cu ținuta corpului, naiul scoate o serie de sunete, proprii materialului și structurii sale. Iată de pildă scara naturală a unui nai din Moldova, după relatarea lui Teodor Burada.



Naiul lui Fănică Luca, alcătuit din 21 de tuburi, cu lungimea între 5—20 cm., iar diametrul între 0,8—1,3 cm., are următoarea scară:

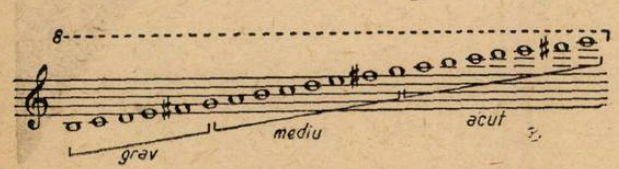


După acest model, naiurile orchestrei populare „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat, au numai 20 de tuburi, însă cu aceeași structură și cu următorul ambitus:



Sunetele naiului se aud cu o octavă mai sus.

După sonoritate, ambitusul naiului poate fi împărțit în 3 registre și anume: registrul grav, mediu și acut.



In registrul grav, sunetele sînt lipsite de luminozitate, sînt mai șterse; de aceea nuanțele sînt limitate la piano și mezzo-forte. Sunetele acestui registru au un caracter elegiac și povestitor. Registrul cel mai potrivit care permite intensități mai variate este cel mediu; sunetele în acest registru sînt cantabile și limpezi ca un izvor de munte. Registrul acut îngăduie nuanțele cele mai puternice. Și aceasta pentru că tuburile sînt de dimensiuni foarte mici, necesitînd un efort deosebit pentru scoaterea sunetului. In general sunetele sînt sfredelitoare, stridente.

Referindu-se la scara naiului din Moldova, Teodor Burada spune: „Afară de aceste note, se poate face pe el cu ușurință și gama cromatică, depinde numai de modul cum se suflă în țevi"[3]).

Intr-adevăr dacă s-ar fi rămas numai la aceste sunete diatonice naturale, produse de tuburile naiului, ar fi însemnat ca posibilitățile sonore ale acestui instrument să fie foarte reduse. Așa fiind, naiul n-ar mai fi corespuns bogăției melodice a cîntecului popular.

DESPRE ACORDAJ

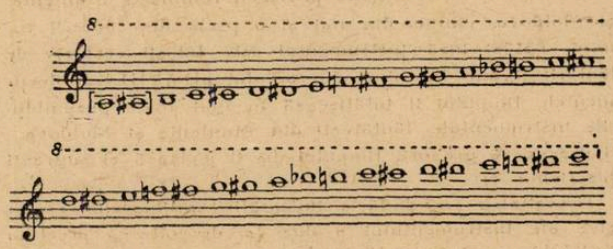
Inafară de procedeul observat de Teodor Burada, astăzi se folosește un procedeu mai avansat, care se datorește în primul rînd spiritului inventiv al artiștilor ce se străduiesc să-și perfecționeze instrumentul, mărindu-i posibilitățile lui tehnice și, în al doilea rînd, nevoii de a-și putea îmbogăți repertoriul muzical.

Iată în ce constă acest procedeu:

a) Dacă o melodie este scrisă să zicem, în modul de *sol* cu treapta a 4-a ridicată (do diez) și aceasta persistă în tot timpul cîntecului, se va introduce în tubul lui *do* o pietricică sau alice de plumb, boabe de fasole, etc., pînă cînd acesta va intona sunetul lui *do diez*. Și tot așa se va proceda și cu un alt tub, al cărui sunet va fi un element caracteristic scării în care este scrisă melodia respectivă. După ce melodia a fost executată prin scoaterea pietricelei, tubul va reveni la sunetul lui normal.

b) Dacă sunetul alterat este numai pasager și nu constitutiv din scară, atunci acesta se execută printr-o ușoară înclinare a naiului cu partea de jos înafară, obținînd din tubul lui *si, si bemol* sau *la diez*, din tubul lui *re, re bemol* sau *do diez*, din tubul lui *mi, mi bemol* sau *re diez*, din tubul lui *fa diez, fa*, din tubul lui *la, la bemol* sau *sol diez*.

Acestea sînt posibilitățile de acordaj ale naiului pînă în momentul de față, bazate pe o îndelungată experiență a instrumentiștilor naiști. Așa ajungem să obținem întreaga scară cromatică.



Dacă pînă acum nu există un mecanism tehnic special de acordaj (deși s-a încercat acest lucru la ansamblul M.F.A.[4]), aceasta nu înseamnă că naiul nu s-ar putea

3) Burada T.: Op. cit., pag. 74.

4) Vezi „Instrumentele populare ale poporului romîn" de Tiberiu Alexandru.

integra în sitemul armonic al unui ansamblu sau nu ar putea fi acompaniat de un taraf, orchestră sau de un instrument cu caracter acompaniator.

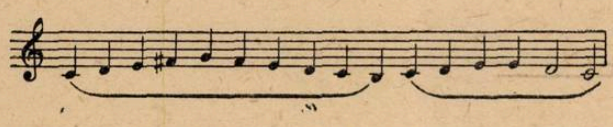
INDRUMARI PENTRU INVAŢAREA NAIULUI

Pentru a putea pune în valoare posibilităţile naiului în ansamblurile mici şi mari, artiştii care îl folosesc trebuie să cunoască foarte bine instrumentul, să aibă multă muzicalitate, susţinută de o însuşire temeinică a tuturor problemelor melodice şi, în acelaşi timp, să posede o tehnică deosebită a suflului.

Aşa cum pentru pian, elevul trebuie să-şi formeze mai întîi prin exerciţii zilnice tehnica digitaţiei, caracteristică pianului, tot astfel pentru nai, zi de zi cu răbdare şi sîrguinţă, prin exerciţii scurte, pe fragmente de scară el trebuie să-şi formeze o disciplină a buzelor şi tehnica suflului. Intr-adevăr pentru tînărul naist, cel mai greu lucru este să ştie să sufle, să ştie să conducă coloana de aer în tuburile naiului. Aceasta am constatat-o asistînd la clasa de nai a tov. Fănică Luca, atît la Institutul de Folclor cît şi la Şcoala Medie de Muzică.

Elevul trebuie să aibă o structură fizică sănătoasă şi o respiraţie normală.

Exerciţiile începătoare trebuie să fie scurte, limitate pe registre şi avînd ca unitate de timp pătrimea. Aceasta pentru că respiraţia, în special la elevi, este scurtă şi nu ar putea rezista duratelor lungi ale notelor.



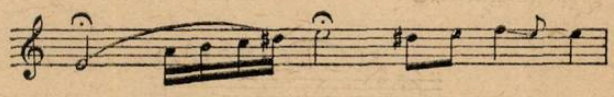
Sunetele acestui exerciţiu trebuiesc executate legate şi nu stacate aşa cum se tinde de multe ori. Aerul trebuie împins în tub printr-o izbire a limbii în şirul dentar superior. Se va urmări cu toată atenţia, în primul rînd, tehnica suflului. După ce se va parcurge pe îndelete toate registrele şi aceasta într-un timp mai îndelungat, se va trece la alte valori de note, cu durate mai mari, pentru fixarea tonului, abordînd de data aceasta probleme de moduri, scări, măsuri, etc. Odată cu tehnica suflului, elevul trebuie să se obişnuiască cu o disciplină a mişcării capului la stînga şi la dreapta în faţa naiului precum şi cu o uşoară şi elegantă mişcare a naiului cu mîna dreaptă.

Iar încetul cu încetul, după ce elevul şi-a însuşit o disciplină a respiraţiei, a suflului, a mişcării capului şi a mîinii, trebuie să treacă la melodii propriu zise, populare sau culte, adecvate cunoştinţelor teoretice de pînă aci, să fie din cînd în cînd acompaniat de un instrument popular sau clasic, pentru a-şi dezvolta simţul melodic şi armonic. In felul acesta, cu suficiente cunoştinţe despre nai şi tehnica lui, elevul va trece de la stadiul de învăţăcel la acela de artist virtuos în ansamblurile populare.

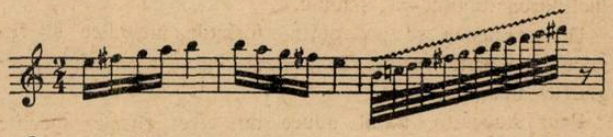
Socotim că este foarte necesar să prezentăm aceste cîteva principii din metoda de învăţare a naiului, cu atît mai mult cu cît el se predă în şcolile noastre de muzică.

POSIBILITAŢI TEHNICE

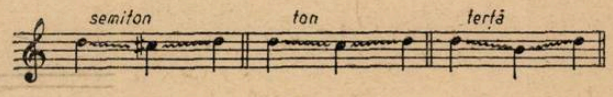
Naiul este un instrument melodic. In orchestre el cîntă melodia sau dublează melodia viorii prime. Pe lîngă aceasta prin sonoritatea sa caracteristică, aduce un colorit viu şi luminos în complexul ansamblului. Iar în funcţie de mişcare şi intensitate, îmbogăţeşte melodia prin diferite pasaje variate, în forme de game sau fragmente de game diatonice, mai puţin cromatice, în orice registru. Iată de pildă un fragment dintr-o doină:



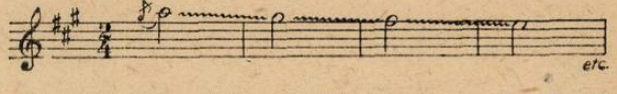
Se pot executa fragmente foarte repezi, sprintene, suitoare şi coborîtoare, deosebit de caracteristice, obţinute în registrele mediu şi acut, printr-o mişcare la stînga şi la dreapta naiului în faţa buzelor.



Ceea ce este mai propriu şi mai uşor de executat din nai sînt portamentele. Acestea se produc printr-o treptată coborîre a sunetului, ca o alunecare şi revenirea la înălţimea lui reală. Portamentele pot fi de mărimea unui ton sau semiton, a unei 3-ţe sau chiar 4-te la sunetele înalte. Ele se obţin printr-o înclinare în sus a naiului, suflînd într-un singur tub şi sînt susţinute de acompaniamentul pianului sau al ţambalului.

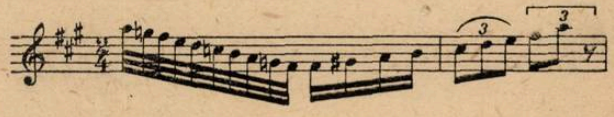


In „Ciocîrlia", piesă de mare virtuozitate, executată din nai de Fănică Luca, se găsesc cîteva pasaje caracteristice de acest fel, care sugerează zborul îndepărtat al ciocîrliei. In realitate fragmentul se întinde pe 11 măsuri, brodate pe un acompaniament sprinten. Noi îl vom limita numai la 4 măsuri, subliniind notele pe care se produce acest efect sonor de alunecare treptată în spaţiul celor două note *la — mi.*

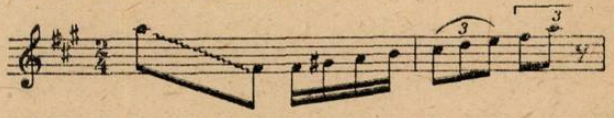


Majoritatea maeştrilor noştri, în căutare de cît mai multe mijloace care să impresioneze, folosesc unele artificii, fluierături din nai, care de multe ori nu ţin de structura şi linia logică a melodiei. Sînt cu totul străine concepţiei despre frumos în artă şi duc la vulgaritate, mai ales cînd se face exces de ele. Aceste fluierături se obţin printr-un singur suflu în tuburile naiului, purtate cu cea mai mare viteză în faţa buzelor.

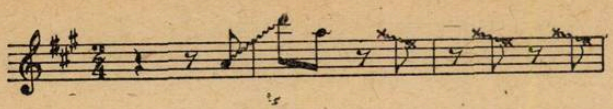
Iată un fragment din „Ciocîrlia":



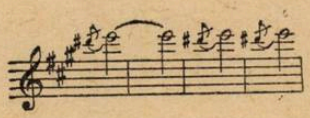
Sau în forma simplă de scriere:



Sau un alt exemplu din finalul „Ciocîrliei" pe care îl socotim în acest caz logic, pregătind cadenţa:



Tehnicii naiului nu-i sînt străine nici ornamentele, în general, ca: apogiaturile simple şi duble, mordentele, grupetto-urile etc.



Apogiatura *sol diez* se obţine prin înclinarea tubului *la, do* din tubul lui *do* în poziţia lui naturală, *re diez* din înclinarea tubului *mi*, ş.a.m.d.

De asemenea se pot obţine formule melodice şi ritmice pe sunete vecine, în acelaşi registru sau între registrul mediu şi acut.

Prin staccatto, naiul aduce un efect ritmic specific care se obţine printr-o puternică izbire întreruptă a coloanei de aer în tuburile respective.

In mişcările repezi se execută foarte greu trilurile, pasajele cu intervale mari (arpegiile), mai ales dacă acestea au şi valori de şaisprezecimi.

In registrul grav şi mediu al naiului, printr-o judicioasă folosire a coloanei de aer se pot obţine sunete cu intensităţi diferite, de la pianisimo şi piano pînă la forte şi fortissimo, fie subit, fie treptat, trecînd prin toate nuanţele de intensităţi intermediare.

In registrul acut nu se întîmplă acelaşi lucru. Aici se produc efecte sonore tari ,ţipătoare. Nu sînt posibile nuanţele gingaşe, din motivele pe care le-am arătat cînd am vorbit despre întinderea instrumentului.

Condus de un virtuos instrumentist, naiul poate să realizeze cele mai complicate melodii, oglindind prin posibilităţile sale tehnice şi sonore întreaga gamă de simţăminte omeneşti.

Instrument vechi popular, cu bogate şi caracteristice calităţi melodice, cu multiple şi reale posibilităţi tehnice, naiul trebuie să-şi recapete astăzi întreaga lui valoare artistică ca instrument melodic şi solistic în ansamblurile noastre populare şi ca instrument de studiu în şcolile de muzică. Prin cunoaşterea şi folosirea acestui instrument de către compozitori în creaţiile lor, prin ridicarea cadrelor tinere de artişti virtuoşi ai naiului, se va contribui la dezvoltarea posbilităţilor tehnice şi expresive ale naiului şi prin aceasta la îmbogăţirea şi perfecţionarea artei noastre instrumentale populare.

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6

I. P. 2. — c. 10010

Preţul lei 1.—

Intreprinderea Poligrafică Nr. 2 — Bucureşti, Str. Brezoianu Nr. 23—25

Preţul lei 2,50

MUZICA

7-8

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

1954

MUZICA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

1954

Anul IV. Nr. 7—8 Iulie—August 1954

1944 GLORIOSUL DECENIU 1954

In anii puterii populare, Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu" a devenit, cu sprijinul şi ajutorul Partidului, o instituţie de artă şi cultură dintre cele mai de seamă ale ţării noastre.

Dacă înainte de 23 August 1944, corpul didactic era alcătuit din douăzeci-treizeci profesori, azi educaţia tinerelor elemente ce s-au consacrat artei este împlinită de o sută treizeci profesori, conferenţiari şi asistenţi, majoritatea muzicieni consacraţi, care predau cincizeci de discipline.

Invăţămîntul muzical şi-a căpătat o orientare temeinică prin studiul aprofundat al principiilor esteticii marxist-leniniste.

Graţie necontenitei îmbunătăţiri a condiţiilor de muncă, studenţii s-au legat tot mai mult de carte. Rezultatele nu au întîrziat să se arate. La concursurile internaţionale de la Berlin, Praga şi Bucureşti, studenţi ca Niculae Herlea, Magda Iancu-lescu, Vera Rudeanu, Valentin Teodorian, ş. a. au repurtat succese care ne fac cinste.

Datorită Partidului, arta a ajuns să fie preţuită la adevărata valoare, ca factor important de educaţie patriotică a tineretului nostru atît de viguros, de generos şi entuziast.

Toţi am simţit din plin îndrumarea şi ajutorul Partidului şi Guvernului atît din punct de vedere moral cît şi material. Personal, în ultimii ani am lucrat mai mult ca oricînd, făurind cîntece care să sprijine oamenii muncii la lupta lor pentru construirea socialismului.

In cinstea măreţei sărbători a eliberării, am scris de asemenea cîntecele „Pomul libertăţii", „Voi ce-aţi făcut" pe versuri de Demostene Botez şi „Limba noastră" pe versuri de Cicerone Theodorescu, în care am căutat să exprim, într-un grai muzical apropiat de acela al poporului, bucuria vieţii noi şi hotărîrea oamenilor muncii de a merge pe drumul păcii şi prieteniei.

ION CHIRESCU
Directorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"
Laureat al Premiului de Stat

Intîmpinînd cu bucurie marea sărbătoare a eliberării patriei noastre, ţin să exprim totodată sentimentele mele de recunoştinţă pentru distincţia ce mi-a fost acordată, Premiul de Stat. In decursul unei activităţi artistice şi didactice de peste 30 de ani, nu m-am bucurat de preţuirea muncii necurmate, pusă cu toată dragostea în slujba ridicării tineretului nostru.

Sînt fericit că în regimul actual, rodul acestei activităţi pedagogice, concretizat prin ridicarea unor valoroase elemente solistice ca Radu Aldulescu, Vladimir Orlov, Ion Fotino, Serafim Antropov, Iuliu Boniş, ş. a. precum şi prin cele două volume de studii instrumentale bazate pe intonaţiile populare, a găsit aprecierea Partidului, a Guvernului şi a muzicienilor noştri.

Această înaltă preţuire va constitui pentru mine un permanent imbold în viitor, spre a putea îmbogăţi cît de curînd cu noi lucrări ştiinţifice, săraca literatură a studiului instrumentelor de coarde, pentru ridicarea şi înflorirea unei şcoli violoncelistice romîneşti.

DIMITRIE DINICU
Laureat al Premiului de Stat

Generaţia muzicienilor, compozitorilor, crescută în intervalul dintre cele două războaie mondiale, tributară curentelor formaliste şi inumane ale artei burgheze în decadenţă, izolată atunci şi părăsită, fără perspective în viitor, azi este pe deplin conştientă de ceea ce s-a petrecut în jurul ei în urma victoriei istorice a Uniunii Sovietice asupra fascismului şi a păşirii patriei noastre pe drumul luminos al clădirii socialismului.

Azi, cu toţii îşi dau seama de ceea ce datorează de fapt îndrumării spirituale şi grijii permanente, necunoscută în trecut, a Partidului nostru. Ştim cu toţii, că el ne-a ajutat, ca părăsind izolarea morbidă în care ne-a împins egoismul şi dispreţul burgheziei, să ne integrăm în marea familie a oamenilor muncii, constructorii conştienţi ai unei lumi noi. Astfel, din dezrădăcinaţi şi dezorientaţi, ce eram în trecut, am devenit fii devotaţi, cetăţeni conştienţi ai societăţii noastre înnoite. Partidul ne-a ajutat să ne dezmeticim din haosul neurastenizant şi sufocant al formalismului, în care s-a zvîrcolit generaţia noastră întreagă şi să regăsim calea ce ne conduce spre înţelegerea celor mulţi. Ne-a redat încrederea, elanul şi bucuria vieţii şi a artei, ne-a învăţat să cîntăm din nou; simplu, cald, dar întotdeauna uman, înfrumuseţînd şi îmbogăţind viaţa celor care, cu truda lor, cu braţul şi pieptul lor ridică pilonii lumii noi şi construiesc un zăgaz în calea acelora care ar dori în ura lor neputincioasă să înece din nou omenirea în sînge şi ruine. Partidului îi datorăm în acelaşi timp, demnitatea şi adevărata reabilitare a noastră, a tuturora.

Din slugi plecate şi umilite ale burgheziei, cărora li s-au aruncat doar fărămituri de pe mesele celor ce benchetuiau din sudoarea altora, azi am devenit oameni cu fruntea ridicată care ştiu să aprecieze sacrificiile pe care le face Partidul şi Statul pentru sprijinirea creaţiei artistice.

Azi Uniunea Compozitorilor care păşeşte în al 5-lea an al existenţei sale, va trebui să dovedească şi ea, într-o măsură cu mult mai convingătoare ca pînă acum, că ştie să înţeleagă chemarea Partidului şi merită încrederea arătată, îndrumînd cu succes compozitorii pe drumul înfloririi artei noi, socialiste, pusă în slujba poporului.

MAX EISIKOVITS

Ziua de 23 August, ziua eliberării patriei noastre, are pentru mine o însemnătate deosebită, căci de ea este strîns legată evoluţia mea de compozitor. Această evoluţie rapidă şi la o vîrstă neobişnuită a fost posibilă numai în timp de pace şi într-o ţară de democraţie populară.

Atenţia deosebită şi sprijinul puternic acordat de Partid şi Guvern creatorilor de artă sub cele mai diverse forme, achiziţionarea lucrărilor, editarea lor, casele de odihnă, concediile de creaţie, etc. mi-au dat şi mie posibilitatea să îmi consacru majoritatea muncii, exclusiv compoziţiei. De asemenea, executarea lucrărilor în concerte publice precum şi larga difuzare a lor prin Radio, atît în ţară cît şi în străinătate mi-au dat putinţa să le aud, să le controlez şi să verific impresiile produse atît asupra maselor largi de ascultători, cît şi asupra specialiştilor.

Am încercat, în acest deceniu, să mă apropii cît mai mult de muzica poporului pe care o iubesc şi o preţuiesc din toată inima şi aş fi fericit să reuşesc a reda prin muzica mea simfonică o fărîmă din bogata şi profunda inspiraţie populară.

In cinstea măreţei zile de 23 August m-am străduit ca să exprim în „Uvertura festivă" ce i-am închinat-o, sentimentele de ataşament profund faţă de viaţa cea nouă pe care o trăim. Sînt convins că misiunea artistului şi a oricărui intelectual este să lupte din răsputeri împotriva ororilor războiului, pentru asigurarea existenţei libere şi în pace, a tuturor celor ce muncesc.

Acordarea recentă a Premiului de Stat, pe care am primit-o cu o legitimă bucurie, a însemnat pentru mine un mare imbold în munca de creaţie artistică şi mă voi strădui ca pe viitor să întrec în calitate şi măestrie, lucrările mele de pînă acum.

LUDOVIC FELDMAN
Laureat al Premiului de Stat

In ultimii ani, viaţa culturală a întregii ţări a cunoscut o dezvoltare încă neîn, tîlnită la noi în trecut. Aproape în toate oraşele principale s-au înfiinţat teatre de statr opere şi orchestre simfonice ce sînt subvenţionate de stat. Este foarte îmbucurăto- acest lucru, ţinînd seamă de rolul educativ ce-l au spectacolele de tot felul, de a răs- pîndi în rîndurile maselor largi, operele marilor clasici, opere contemporane romîneşti, sovietice şi din alte ţări. In sălile de concerte, publicul este format din muncitori, func- ţionari, studenţi şi intelectuali, care vin într-un număr din ce în ce mai mare spre a cunoaşte comorile muzicii universale.

Interpreţii au datoria de a ridica nivelul artistic al ascultătorilor şi de a forma gustul publicului prin interpretări realiste, cît şi prin alegerea cea mai atentă a reper- toriului. Ei au sarcina de a face cunoscută muzica romînească atît în ţară cît şi în străinătate, unde se aşteaptă cu mult interes noile creaţii muzicale scrise în ultimul timp de noi. (Cu multă satisfacţie am urmărit la Budapesta şi Praga elogiile pe care muzicienii maghiari le-au adus concertului pentru pian şi orchestră al compozitorului Paul Constantinescu, precum şi atenţia de care se bucură în general muzica romînească pretutindeni unde am fost în străinătate).

Ridicarea necontenită a nivelului tehnic-artistic, adîncirea conţinutului lucrării in- terpretate în aşa măsură încît înterpretul să se identifice cu gîndirea compozitorului precum şi cunoaşterea perfectă a stilurilor, iată ce trebuie să preocupe pe artiştii noş- tri de frunte.

Compozitorii noştri trebuie să creeze lucrări de mari proporţii şi de un suflu mai larg în genul Sonatei sau concertelor instrumentale a căror lipsă se resimte.

In ce priveşte critica muzicală, ce are o foarte mare răspundere în orientarea noastră, ducem lipsa unor cadre cu o serioasă pregătire, care să cunoască amănunţit problemele creaţiei şi interpretării.

Tinerelor elemente talentate li se asigură cele mai bune condiţii de dezvoltare prin înfiinţarea şcolii elementare de muzică, a şcolii medii precum şi a conservatoarelor, unde ei sînt îndrumaţi de cei mai buni profesori pe care-i avem. După terminarea studii- lor muzicale, tinerii sînt încadraţi fie ca solişti, fie în diferite orchestre simfonice. Prin concursurile naţionale cît şi internaţionale, prin trimiteri în străinătate în cadrul schim- burilor culturale, ş. a. m. d. tinerii talentaţi sînt stimulaţi şi încurajaţi.

Artiştii sînt preţuiţi de regimul de democraţie populară prin asigurarea unui nivel de trai cît mai ridicat, prin punerea la dispoziţie a condiţiilor celor mai bune de studiu.

Meritele lor sînt preţuite prin titluri onorifice şi prin premii de stat.

Partidul Muncitoresc Romîn şi guvernul R. P. R. sprijină necontenit dezvoltarea întregii vieţi culturale şi toate realizările înregistrate pînă acum, arată limpede cît de preţios este acest ajutor.

VALENTIN GHEORGHIU
Artist emerit al R. P. R.
Laureat al Premiului de Stat

Nici o generaţie de artişti nu a avut sarcini mai mari decît a noastră şi nici uneia nu i-au fost asigurate condiţii mai bune de a se realiza în folosul celor mulţi.

Iată ce mi se pare a fi cel mai de preţ lucru pentru noi creatorii şi ceea ce ne umple de mîndrie şi încredere în viitor.

In muzica noastră au înflorit şi au dat roade minunate, îndeosebi de la epocala Hotărîre a C. C. al P C.U.S. din 1948, toate tendinţele spre o artă cu conţinut de- mocratic, purtînd ideile cele mai valoroase ale umanismului socialist în forme apro- piate de înţelegerea şi simţirea marelui public al iubitorilor de muzică, — tendinţe ce se manifestau şi înainte la cei mai valoroşi creatori.

Abia în zilele noastre prinde viaţă visul înaintaşilor noştri democraţi.

Mă-ntreb cu cîtă mirare şi bucurie ar privi astăzi un Ciprian Porumbescu, un Vidu, Kiriac, Musicescu, cu cîtă bucurie priveşte veneratul nostru maestru Enescu, efortul creator al compozitorilor noştri, întrecerea lor de a da lucrări ample, valo- roase, destinate unui popor întreg, punînd temelii pentru o minunată înflorire a gîn-

dirii muzicale vii, colorate, originale, aşa cum şi-a făurit-o de-a lungul unor veacur de asuprire poporul muncitor din patria noastră.

Dar aceste gînduri festive nu trebuie să ne facă să uităm, cîte mai sînt de făcut. Marile victorii se cuceresc cu eforturi mari şi cea mai mare victorie este aceea pentru care s-au depus cele mai mari eforturi. Partidul nostru revoluţionar ne arată încotro să ne-ndreptăm pentru a nu ne risipi forţele. Statul Popular ne asigură condiţii de lucru cum n-au mai fost. După pilda Uniunii Sovietice noi construim socialismul într-o cadenţă vie, de neoprit. Lagărul internaţional al păcii cîştigă teren pe zi ce trece. Toate acestea ne angajează, ne obligă să ne dăruim fără rezerve, să ne depăşim creînd lucrări ce vor constitui mărturia măreţii epoci revoluţionare inaugurate pentru omenire acum 37 ani, a ideilor şi năzuinţelor cărora paloşul dreptăţii le-a deschis calea acum 10 ani în ţara noastră.

ALFRED MENDELSOHN
Maestru emerit al artei din R. P. R.
Laureat al Premiului de Stat

Intreaga mea activitate din ultimul deceniu, se datoreşte noii orînduiri sociale instaurată după 23 August 1944. Grija şi entuziasmul cu care Partidul şi Guvernul au înţeles să sprijine arta muzicală şi în genere toate artele, în ţara noastră, a trezit cel mai viu interes în sufletul tuturor celor chemaţi să-şi spună un cuvînt valabil din punct de vedere artistic.

Creaţia artistică a luat un avînt uriaş şi pe tărîmul muzicii s-a realizat, în ultimii zece ani, cît nu s-a realizat, înainte, nici într-o sută de ani. Din acest noian de lucrări muzicale, multe au avut un deosebit succes şi răsunet nu numai în ţara noastră ci şi peste hotare.

Compozitorii au înţeles, mulţumită noii ideologii, tot mai bine aprofundată, să-şi pună talentul şi puterea de creaţie în slujba oamenilor muncii alături de care noi, artiştii, contribuim din toată inima la construirea socialismului.

Aniversarea a zece ani de la eliberare este un prilej solemn, de a ne lua angajamentul ca să ducem activitatea noastră, în viitor, tot mai bogată, mai rodnică şi mai apropiată de cerinţele artistice ale poporului.

MARŢIAN NEGREA
Laureat al Premiului de Stat

Eliberarea ţării noastre la 23 August 1944, cucerirea puterii de stat de către clasa muncitoare în alianţă cu ţărănimea muncitoare şi instaurarea regimului de democraţie populară au marcat o cotitură hotărîtoare în viaţa culturală a poporului nostru.

In acest deceniu glorios Partidul şi Guvernul nostru au creat condiţiile cele mai favorabile pentru înflorirea artei şi culturii noastre. Oamenii artei din ţara noastră n-au cunoscut niciodată în trecutul nu prea îndepărtat dar întunecat al stăpînirii claselor exploatatoare, posibilităţi de realizare şi desăvîrşire artistică, ca cele pe care le cunoaştem în anii puterii populare.

Aşa se explică creşterea nemaiîntîlnită a măestriei artistice a creatorilor şi interpreţilor noştri, care au putut da tot ce au mai bun în ei, au putut oferi poporului lor măsura cea mai înaltă a talentului cu care sînt înzestraţi.

Artiştii noştri interpreţi au transmis oamenilor muncii comorile nepreţuite ale culturii romîneşti, au căutat să realizeze în interpretare ceea ce creatorii noştri au dat mai bun şi mai util progresului ţării şi poporului lor. Avîntul general creator al interpreţilor noştri s-a vădit în numeroase ocazii în care ţara noastră a fost reprezentată peste hotare ca şi în fiecare zi cu prilejul diferitelor producţii artistice ale instituţiilor noastre de artă.

Cu ocazia festivalurilor internaţionale, tinerii noştri artişti au dovedit posibilităţi nebănuite, au arătat progresul înregistrat în ţara noastră pe tărîmul artei datorită grijii şi dragostei cu care au fost înconjuraţi. Echipele noastre artistice au înregistrat în străinătate succese mari şi importante dovedind nivelul ridicat la care a ajuns arta noastră interpretativă. Instituţiile de artă îşi îmbogăţesc pe zi ce trece calitatea producţiei lor, îşi întăresc colectivul artistic, oferă maselor largi spectacole din ce în ce mai de calitate.

Cerinţele culturale crescînde ale poporului, impun interpreţilor noştri o grijă specială pentru nivelul lor artistic, pretind instituţiilor de artă o atenţie deosebită pentru buna realizare a spectacolelor.

Astfel vom putea răspunde încrederii pe care ne-o acordă poporul.

ZENAIDA PALLY
artistă emerită a R. P. R.
laureată a Premiului de Stat

A zecea aniversare a eliberării patriei noastre, prilej de bilanţ al drumului străbătut pînă acum, constituie şi pentru muzicieni un moment de sărbătorească trecere în revistă a valoroaselor realizări obţinute de-a lungul gloriosului deceniu. In lumina aceasta aş vrea să vorbesc despre o problemă care ar trebui să ne preocupe mai mult: acea a răspunderii muzicianului.

Progresele muzicii noastre sînt legate de ridicarea la cel mai înalt grad, al simţului de răspundere al celor care activează în domeniul acestei arte — simţ de răspundere cînd creezi, cînd interpretezi, cînd apreciezi o lucrare muzicală, simţ de răspundere faţă de poporul nostru, faţă de arta noastră.

Oamenilor muncii trebuie să le dăm o muzică plină de miez şi convingătoare. Realizarea acesteia nu poate fi concepută fără ca ea să fie izvorîtă din convingerea pasionată a creatorului.

Conştiinţa răspunderii noastre de cetăţeni, care slujim poporul şi progresul, prin mijloacele minunate ale muzicii, trebuie să ne îndemne să scriem o muzică în care crezul nostru înaintat să-şi găsească o întruchipare, convingătoare, frumoasă, artistică.

Astfel vom putea fi la înălţimea titlului de compozitor, de muzician, de om al artei, titlu de cinste în patria noastră liberă.

RADU PALADI

Au trecut numai zece ani... şi cît de multe s-au realizat în acest răstimp în ţara noastră. Şi pentru noi, compozitorii de muzică de mase, corală, uşoară şi de dans, anii aceştia au fost rodnici. Cîntecul a căpătat în această vreme loc de cinste în sufletul poporului pentru că a ştiut să-i grăiască pe limba lui, despre viaţa, gîndurile şi sentimentele sale.

Compozitorul de cîntece a căpătat o poziţie demnă, fiind chemat să cînte ceea ce este mai înălţător, mai frumos în lupta şi viaţa poporului. Nu putem spune că s-a făcut tot ce se poate face în genul cîntecului, al muzicii corale, uşoare, de dans. Dar azi, lucrăm într-un climat favorabil creat de Partid şi de Guvernul ţării. Avem în faţă exemplul realizărilor şi căutărilor creatoare ale compozitorilor sovietici. Avem Uniunea noastră, care ne este ajutor de nădejde. Avem posibilităţile nenumărate de difuzare a muzicii noastre prin concerte, radio, ansamblul de estradă, mii şi mii de ansambluri profesioniste şi amatoare. Sîntem mîndri de faptul că o serie de lucrări sînt preţuite şi dincolo de hotarele ţării. Avem, însfîrşit — fapt de cea mai mare însemnătate — un public plin de discernămînt, alcătuit din marile mase de oameni ai muncii care resping muzica slabă şi preţuiesc creaţia valoroasă.

Toate acestea îndreptăţesc credinţa că dorinţa şi strădaniile unanime ale compozitorilor de azi vor fi la înălţimea cerinţelor înalte ce ni se pun în faţă, vor fi încununate de succes.

ION VASILESCU
Laureat al Premiului de Stat

Salut cu entuziasm cea de a zecea aniversare a eliberării ţării noastre!

Mare este mulţumirea sufletească de a şti că în tot timpul acestui deceniu am fost alături de lupta maselor populare pentru viaţa cea nouă. Marxism-leninismul ne-a învăţat pe noi artiştii cum putem fi de folos cauzei poporului. Ascultînd îndemnul Partidului, m-am străduit să ajut prin fapte măreţului drum înainte.

Poate că prin lucrările mele am ajutat destul de puţin; dar am scris din tot sufletul şi cu toate posibilităţile mele.

Acum gîndurile se îndreaptă îndeosebi spre viitor. Publicul aşteaptă din partea compozitorilor să se ridice mai sus. Imi voi aduna toate puterile şt voi depune toată strădania să scriu lucrări mai bune spre slava marilor realizări viitoare ale poporului nostru.

ANATOL VIERU
Laureat al Premiului de Stat

Cu prilejul măreţei aniversări a eliberării ţării noastre, ţin să exprim sentimentele mele de adîncă bucurie şi recunoştinţă pentru minunatele condiţii create oamenilor de artă în regimul democrat-popular.

Àstăzi sîntem într-adevăr în situaţia fericită de a ne putea manifesta oriunde, de a arăta pretutindeni — atît în ţară cît şi peste hotare — roadele muncii noastre artistice, posibilităţile noastre de a tălmăci operele de artă, atît cele ale marilor maeştri ai muzicii cît şi lucrările compozitorilor romîni.

Meritele tuturor celor ce militează pe tărîmul artei interpretative au fost recunoscute din plin, în rîndurile noastre aflîndu-se o seamă de artişti emeriţi şi laureaţi ai Premiului de Stat.

In cinstea zilei de 23 August ne angajăm să muncim cu rîvnă pentru o mai sporită măestrie artistică, pentru a putea duce arta interpretativă romînească pe cele mai înalte culmi făcînd-o cît mai iubită şi apropiată maselor largi.

ION VOICU
Artist emerit al R. P. R.

Zece ani de creaţie muzicală romînească

de ZENO VANCEA

Preşedintele secţiei de Critică şi Muzicologie
a Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

Chiar fără a avea încă perspectiva istorică necesară pentru o mai obiectivă analiză a creaţiei muzicale romineşti de azi, cercetătorul istoriei muzicii noastre poate afirma totuşi de pe acum că perioada cuprinsă între 23 August 1944 şi 23 August 1954 este una dintre cele mai bogate, cele mai variate şi cele mai interesante perioade din cite a cunoscut creaţia romînească profesională în cursul dezvoltării ei.

Cu excepţia doar a operei, niciodată în istoria muzicii romineşti nu a existat o asemenea abundenţă de creaţie în toate domeniile muzicii, şi cu excepţia doar a lucrărilor lui George Enescu — cea mai de seamă personalitate creatoare romînească de pînă acum — nicio dată muzica romînească în anumite genuri ale muzicii (ca de exemplu vocal-simfonic, simfonic, muzică de cameră) nu a ajuns la acel grad de măestrie, care caracterizează cîteva dintre lucrările cele mai bune în cei zece ani din urmă.

Toţi înaintaşii muzicii romîneşti la un loc, care au trăit şi au creat în veacul al XIX-lea, nu au compus atîtea lucrări simfonice, vocal-simfonice şi de muzică de cameră cîte au fost scrise în cei zece ani din urmă.

Desigur, fără pilda minunată a înaintaşilor muzicii romîneşti, care au creat temelia muzicii romîneşti, luptînd cu dificultăţile inerente ale începutului (ca de exemplu crearea din elementele populare a unui limbaj muzical evoluat — fenomen similar cu acela petrecut la începutul formării literaturii romîneşti) şi consacrîndu-şi activitatea lor componistică înainte de toate creării muzicii romîneşti de teatru, fără creaţiile geniale ale lui George Enescu, deschizător de largi perspective, modele de măestrie desăvîrşită — înflorirea creaţiei muzicale de astăzi poate nu ar fi fost realizabilă într-un timp atît de scurt.

Lucrările simfonice ale înaintaşilor vor rămîne întotdeauna mărturii vii ale felului cum au înţeles să-şi pună arta în slujba ideilor înaintate ale vremurilor în care au trăit, făcîndu-se exponenţii năzuinţelor maselor populare către libertate şi dreptate socială.

Dar pilda strălucită a înaintaşilor nu ar fi fost suficientă pentru ca muzica romînească de astăzi să poată lua un avînt atît de considerabil. Intr-un timp relativ scurt, acest avînt, această înflorire excepţională a fost determinată de viaţa nouă care a creat premizele pentru instaurarea unui regim de democraţie populară, pentru ca ţara noastră să poată păşi pe calea construirii socialismului. Revoluţia culturală din ţara noastră, rolul proeminent pe care arta şi cultura l-au căpătat în regimul nostru de democraţie populară, ataşamentul compozitorilor faţă de poporul muncitor, interesul din ce în ce crescînd al maselor pentru artă, dar în primul rînd îndrumarea permanentă a Partidului şi Guvernului care au acordat compozitorilor sprijinul lor moral şi material — iată cauzele principale ale înfloririi muzicii din ţara noastră.

In timp ce în trecut, în epoca regimului burghezo-moşieresc, muzicienii romîni, din cauza înrobirii ideologice cosmopolite a clasei conducătoare, au avut de luptat cu neînţelegerea cercurilor oficiale şi a publicului alcătuit mai ales din elemente ale burgheziei, neputînd trăi de pe urma creaţiei lor, fără posibilităţi de tipărire şi difuzare, astăzi, cînd în regimul nostru de democraţie populară arta a devenit o problemă de stat, compozitorii se bucură de minunate condiţii de trai şi creaţie, li se acordă premii şi titluri, primesc comenzi de stat, iar lucrările lor sînt tipărite în condiţii excelente şi se bucură de o largă difuzare în rîndul maselor populare. Pentru a ilustra deosebirea de tratament de care au avut parte compozitorii din trecut şi situaţia schimbată de astăzi, vom aduce doar două exemple edificatoare. Neavînd sprijinul statului, vechea „Societate a Compozitorilor Romîni" de la înfiinţarea ei, care a avut loc în anul 1920, pînă în 1944, nu a putut să dea la iveală decît circa 20 de tipărituri muzicale; astăzi numărul lucrărilor tipărite (simfonii, cantate, muzică de cameră, cîntece, coruri, muzică uşoară, cîntece de masă) se ridică la peste 500. In timp ce în trecut, Filarmonica, singura înjghebare simfonică romînească, rezerva în repertoriul ei lucrărilor romîneşti, un loc cu totul redus, astăzi cele 14 formaţiuni simfonice din ţara noastră, acordă o atenţie deosebită creaţiei romîneşti. Cît de diferită este această situaţie faţă de trecut, cînd compozitorii romîni, pentru a-şi face compoziţiile lor cunoscute, erau nevoiţi să organizeze concerte pe cheltuiala lor, uneori cu mari sacrificii băneşti, în faţa unor săli de multe ori goale!

Dar schimbarea fundamentală de azi a condiţiilor materiale ale compozitorilor nu ar fi putut determina desigur avîntul creator din zilele noastre, fără o prefacere profundă în gîndirea compozitorilor, în concepţiile lor despre rolul muzicii în societate.

La rîndul ei această transformare a concepţiei celor mai mulţi dintre compozitori, a poziţiei lor ideologice, nu ar fi fost posibilă fără îndrumarea permanentă a Partidului.

In urma acestor îndrumări, după marea co-

titură istorică de la 23 August 1944, chiar și acei compozitori care pînă atunci, sub influența concepției estetice burgheze, credeau în autonomia artei și considerau politicul în artă ca un element degradator pentru „adevărata" artă, au înțeles treptat adevărata chemare a artistului, rolul adevărat al artei în societate.

In regimul trecut, remorcați de fapt la interesele de clasă ale burghezo-moșierimii, mulți compozitori romîni se legănau în iluzia apolitismului, cultivau „arta pentru artă", izolarea în turnul de fildeș, înclinînd spre o artă decadentă și formalistă.

In urma îndrumărilor date de Partid, în anii care au urmat lui 23 August 1944, compozitorii au înțeles că muzica își poate îndeplini înalta ei menire socială numai atunci cînd e animată de o forță mobilizatoare prin conținutul ei de idei și sentimente, numai atunci cînd ea oglindește viața și lupta maselor. Partidul a învățat în același timp pe compozitori să disprețuiască formalismul, jocul sterp al unor combinații sonore ce nu exprimă nimic.

Insușindu-și ideologia marxist-leninistă, compozitorii au adîncit studiul creației artistice populare, tinzînd din ce în ce mai mult să se exprime în limba poporului pentru a fi înțeleși și iubiți de acesta. A fost un proces lent care la început, în primii ani după eliberare, nu a putut da roade din plin.

Compozitorii romîni au învățat din Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948, cu privire la problemele muzicii — acest document de importanță mondială — că opera de artă nu este valabilă decît în măsura în care corespunde aspirațiilor și sentimentelor adînci și general omenești ale societății. Studierea și valorificarea folclorului, cultivarea tradiției clasice, tendința spre o muzică melodioasă, clară și accesibilă, un conținut bogat de viață, preconizate în Hotărîre, au devenit principii estetice de bază în activitatea compozitorilor romîni.

Cunoașterea și însușirea de către compozitorii din țara noastră a învățăturilor cuprinse în Hotărîrea despre muzică le-a deschis un larg orizont, ajutîndu-i să se elibereze mai repede de reziduurile formaliste, de a axa întreaga lor creație muzicală pe melodie, forma muzicală cea mai expresivă și cea mai grăitoare, de a acorda o importanță deosebită „unității firești dintre conținut și formă", de „a oglindi specificul național, năzuințele și ideile înaintate ale poporului" din țara noastră.

Un rol foarte important în creșterea nivelului ideologic al compozitorilor din țara noastră au avut de asemenea și raportul lui A. A. Jdanov asupra revistelor „Zvezda" și „Leningrad" și cuvîntarea sa la consfătuirea muzicienilor care a avut loc la C.C. al P.C.U.S. în 1948.

Insușirea de către compozitorii din țara noastră a învățăturilor cuprinse în Hotărîrea despre muzică a C.C. al P.C.U.S. și lucrările lui Jdanov, în lucrările muzicologilor sovietici, cunoașterea din ce în ce mai temeinică a celor mai însemnate lucrări ale compozitorilor de frunte din Uniunea Sovietică, au contribuit treptat la avîntul din ce în ce mai mare al creației muzicale din țara noastră. In toate domeniile muzicii au fost create lucrări care marchează un însemnat pas înainte pe calea creării unei arte muzicale realiste.

Progresul însemnat dar și unele rămîneri în urmă ale creației din această perioadă au constituit obiectul unor discuții care au avut loc din îndemnul Partidului la începutul anului 1949. La dezbateri au participat numeroși compozitori, interpreți, critici muzicali din Capitală și provincie, scriitori, reprezentanți ai presei. Ca bază concretă a discuției au fost luate o serie de lucrări simfonice și de muzică de cameră — cele mai multe create în anul 1948 — care au fost executate în cadrul a două audiții anterioare.

Condițiile noi de viață, importanța deosebită acordată creației artistice și cerințele din ce în ce mai mari ale maselor au dovedit necesitatea de a se crea un nou organism în locul vechii Societăți a Compozitorilor, organism capabil de a strînge mai puternic legăturile între compozitori, capabil de a sprijini cu mai multă eficacitate activitatea acestora în spiritul îndrumărilor atît de prețioase ale P.M.R.

Astfel, după o temeinică pregătire, are loc la 18 noiembrie 1949, prima conferință pe țară a compozitorilor, întemeindu-se Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Raportul general al compozitorului Matei Socor, ținut cu ocazia constituirii Uniunii Compozitorilor, criticilor și muzicologilor din R.P.R., făcînd bilanțul activității de cinci ani a compozitorilor romîni, spunea între altele:

„Producția compozitorilor s-a îmbogățit și s-a orientat în bună măsură spre genurile cele mai larg accesibile, înregistrînd totodată o simțitoare creștere a măestriei artistice a tinerilor compozitori. Un număr destul de mare de cîntece de mase legate de lupta oamenilor muncii pentru construirea socialismului și pentru pace, cîntecele de alegeri care au contribuit la elanul popular și la zdrobirea reacțiunii, cîntecele și imnurile pentru Republică, izvorîte din primele ceasuri ale proclamării ei din entuziasmul compozitorilor pentru abolirea monarhiei și crearea regimului de democrație populară, cîntecele scrise cu prilejul zilei Scînteii care exprimă dragostea pentru P.M.R., muzica simfonică și de balet cu un caracter național bine precizat, — toate acestea dovedesc orientarea compozitorilor noștri spre popor, însușirea năzuințelor lui și participarea activă a compozitorilor la viața obștească. Iată un număr de compozitori care au fost cu deosebire activi în această perioadă: Mihail Andricu cu Simfonia a II-a (distinsă cu premiul Academiei pe anul 1948), Alfred Mendelshon cu baletul „Harap Alb" pe libretul lui Alexandru Jar și cu numeroase cîntece de masă (distinse cu premiul Academiei în anul 1948), Hilda Jerea cu „Oda Legii Staliniene" pe versuri de Djambul; Zeno Vancea cu „Simfonietta", Vasile Popovici cu

numeroase coruri și cîntece festive, Sergiu Natra cu „Cantata pe tema unui marș" pe cuvinte de Nina Cassian, muzică pentru copii și frumoasa muzică pentru filmul „Ogoare noi în lunca Prutului"; Laurențiu Profeta cu poemul simfonic „Prin munții noștri"; Marcel Breslașu cu „Cantata Republicii"; Anatol Vieru cu „Cîntecul pentru Stalin" și alte cîntece; Max Eisicovits cu impresionanta piesă corală „Vulturul răzbunării" pe versuri de Mihail Beniuc; prof. I. Chirescu și Mauriciu Vescan cu cîntecele închinate muncii și planului de stat; Leon Klepper cu Suitele pentru pian; Ludovic Feldman, Ion Dumitrescu, Achim Stoia, Nicolae Buicliu, cu muzică simfonică, Danga, Doboș, Vasilescu, Gheciu și Chiriac cu lieduri, Valentin Gheorghiu, Constantin Palade, Elly Roman, Kirculescu, Drăgan cu numeroase cîntece de masă și cu muzică distractivă. Succesul „Săptămînii muzicii romînești" la Radio Moscova, subliniat în „Pravda" și de întreaga presă sovietică, a umplut de bucurie și mîndrie nu numai pe cei citați, ci pe noi toți care am primit astfel o prețioasă încurajare pentru crearea unei muzici realist-socialiste în țara noastră și pentru desăvîrșirea meșteșugului nostru muzical".

Înființarea Uniunii a avut drept consecință în anii următori, o însemnată creștere cantitativă și calitativă a creației muzicale în țara noastră.

Creșterea cantitativă era rezultatul condițiilor din ce în ce mai bune, a multiplelor comenzi făcute de către Fondul Muzical, Radio, C.C.S. și alte instituții muzicale, comenzi care au stimulat puternic creația muzicală. Creșterea calitativă era rezultatul nivelului ideologic crescut și al unei mai mari măestrii profesionale a compozitorilor, însușirea din ce în ce mai mult a metodei realist-socialiste. La creșterea măestriei profesionale au contribuit foarte mult cursurile de estetică marxist-leninistă, comisiile de îndrumare și discuțiile din cadrul cenaclurilor, în care erau prezentate lucrările noi. In această perioadă au fost create — printre altele — următoarele compoziții mai însemnate: Simfonia Reconstrucției de A. Mendelsohn, Cvartetul de I. Dumitrescu, Concertul pentru violoncel de L. Feldman, cinci dansuri pentru orchestră de Paul Constantinescu, Cvartetul de coarde de Marțian Negrea, Oda eroică „N. Bălcescu" de Leon Klepper, Simfonia a II-a de N. Buicliu, Cantata „Mierla lui Ilie Pintile" de A. Vieru, un număr impunător de cîntece de masă devenite foarte populare, cîntate cu însuflețire de masa oamenilor muncii, un număr mare de lucrări de muzică distractivă.

Avîntul deosebit al creației din țara noastră a îngăduit ca în toamna anului 1951 să se organizeze Săptămîna Muzicii Romînești, în cadrul căreia au fost executate lucrările cele mai importante compuse în anul 1951; un fenomen deosebit de semnificativ este creșterea însemnată a numărului lucrărilor vocal-simfonice, ca de exemplu oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, poemul „Mama" de Matei Socor, cantata „Gheorghe Doja" de Constantin Palade, cantata „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea, care arată interesul din ce în ce crescînd al compozitorilor față de acest gen deosebit de expresiv și accesibil.

In concertele simfonice ale „Săptămînii muzicii romînești" erau incluse și o serie de lucrări de orchestră deosebit de concludente pentru nivelul artistic, pe care creația simfonică romînească l-a atins acum trei ani. Aceste lucrări: Simfonia a III-a de Mihail Andricu, Poemul concertant pentru vioară și pian de Ludovic Feldman, Două dansuri romînești de Paul Constantinescu, Simfonia (partea I-a) de Sergiu Natra, Suita „Petrecere populară" (șase scene din viața țăranilor muncitori) de Sabin Drăgoi, Două dansuri secuești de Adalbert Markoș, Suita „O zi de vară" de Zeno Vancea, cu rădăcini adînci în muzica populară, avînd fiecare un conținut și un stil personal deosebit, au demonstrat gama expresivă, largă, multilateralitatea intonațiilor populare, însemnatele posibilități de dezvoltare a melodiilor populare, bogăția formei naționale, care îngăduie pe lîngă păstrarea aceluiași fond folcloric, comun, reliefarea personalității creatoare a fiecărui compozitor în parte. Acesta a fost unul din învățămintele cele mai de seamă ale „Săptămînii muzicii romînești" pentru compozitori, constituind pentru ei un imbold și un îndreptar deosebit de important pe drumul dezvoltării mai departe a muzicii profesionale romînești.

De asemenea numărul mare de lucrări bune de muzică de cameră dovedea avîntul și nivelul artistic realizat în acest domeniu. Inafară de cele două cvartete amintite deja de Ion Dumitrescu și Marțian Negrea, s-au bucurat de o caldă primire din partea publicului „Jocurile oltenești" pentru vioară și pian de George Enacovici, Suita pentru vioară și pian de Tudor Ciortea, Sonatina pentru vioară și pian de Max Eisicovits, Sonatina pentru pian de Sigismund Toduța, Suita pentru pian de Radu Paladi, cîntece de Tiberiu Brediceanu, Nina Cassian, Dragoș Alexandrescu, Mansi Barberis, Diamandi Gheciu, Ion Borgovan, etc.

Un concert de cîntece de masă și de muzică ușoară, reprezentarea operetei „N-a fost nuntă mai frumoasă" de N. Kirculescu au avut darul să arate nivelul general destul de ridicat la care creația muzicală din țara noastră a ajuns și în aceste genuri.

In muzica ușoară au fost remarcate lucrări de I. Vasilescu, N. Kirculescu, M. Vescan, Gh. Dendrino, G. Klein, E. Roman, Em. Ionescu, H. Mălineanu, R. Drăgan, A. Giroveanu, M. Mihail, J. Lettoni, și încă mulți alții.

Bilanțul creației muzicale din țara noastră din cei doi ani care au urmat înființării Uniunii Compozitorilor, enumerarea critică atît a rezultatelor pozitive, cît și a lipsurilor existente încă au fost făcute în plenara din 4-5 februarie 1952 a Compozitorilor. Rezultatul dezbaterilor a fost concretizat într-o Rezoluție, document de deosebită importanță pentru dezvoltarea viitoare

a muzicii romînești pe drumul realismului socialist.

Principiile cuprinse în Rezoluția Uniunii Compozitorilor au reflectat maturitatea ideologică, năzuințele sănătoase ale compozitorilor de a adînci metoda realist-socialistă, de a persevera pe drumul creării unei arte inspirate din realitate, din viața de muncă și creație artistică a poporului muncitor, exprimînd un conținut bogat de idei și sentimente într-o formă artistică accesibilă maselor.

Din păcate, după părerea mea, aprecierea unor lucrări pe baza principiilor juste cuprinse în Rezoluție a fost făcută cu o oarecare îngustime. Astfel, din cauza unor neînsemnate elemente tehnice exterioare sau a unor efecte orchestrale mai puțin obișnuite, lucrări ca „Trei dansuri simfonice" de Theodor Rogalski, Sonatina pentru vioară și pian de Max Eisicovits și Sonatina pentru pian de Sigismund Toduța, au fost etichetate drept lucrări cu un conținut impresionist, în timp ce o lucrare cu miez într-adevăr impresionist (contururi tematice șterse, sublinierea elementelor pentru crearea de „atmosferă" caracteristică concepției impresioniștilor) „Șase poeme de muncă și pace" de Virgil Gheorghiu a fost găsită valoroasă.

O altă greșeală a constituit-o faptul că aprecierea critică asupra operei „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu a fost făcută fără ca toți compozitorii prezenți la lucrările plenarei să fi putut auzi în prealabil această lucrare.

Dar o anumită neclaritate a existat și persistă încă și azi în ceea ce privește problema tratării armonice a cîntecului popular. Cu toate concluziile muzicologilor și compozitorilor sovietici (ca Vinogradov, Hagibecov, Taktakisvili, Paliașvili), cu toate convingerile estetice ale compozitorului sovietic Haciaturian, unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai muzicii sovietice de astăzi, care a arătat într-un studiu al său apărut în „Sovetskaia Muzîka" reprodus și de organul Uniunii Compozitorilor, revista „Muzica", — că „melodiile populare nu pot fi vîrîte în „patul lui Procust" al unei armonii schematice și scolastice", se mai găsesc încă mulți compozitori care consideră folosirea posibilităților ce decurg din tratarea armonică a specificului modal al melodiilor populare, nu ca o lărgire, ci ca o îngustare a sistemului armonic clasic. Pentru acești compozitori „păstrarea tradiției clasice" este echivalentă cu folosirea în creația lor numai a unui număr redus de înlănțuiri armonice —a înlănțuirilor armonice bazate pe principiul cadenței perfecte — desigur foarte caracteristic pentru gîndirea armonică a clasicilor fără bineînțeles ca armonia clasică să se rezume numai la atît. Ei uită pe de o parte că îmbogățirea sistemului armonic clasic cu elementele modale nu este cîtuși de puțin în contradicție cu principiile tonale și funcționale ale acestui sistem. Aceasta o dovedesc armonizările de melodii populare ale lui Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Ion și Gheorghe Dumitrescu și alții, care în lucrările lor utilizează larg posibilitățile armonice ce derivă logic din structura specifică a melodiilor populare modale. Concertul de pian și cvartetul de Paul Constantinescu, Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu și cvartetul de Ion Dumitrescu oferă nenumărate exemple de acest fel. Într-un studiu al său referitor la tratarea armonică a melodiilor populare, din compozițiile sale proprii, Sabin Drăgoi spune: „În tratarea armonică și contrapunctică am fost călăuzit de însăși structura cîntecului popular și am folosit tradiția clasică în măsura în care aceasta nu era contrarie caracterului folcloric al temelor".

Desigur, acest fel de armonizare care continuă tradiția lui Musicescu, Kiriac și Vidu, nu este calea unică de armonizare a melodiilor populare. Sînt compozitori, ca de exemplu Marțian Negrea, care îmbină melodia populară sau teme proprii inventate în spiritul muzicii populare cu limbajul armonic post-romantic (cele două Rapsodii — mai ales prima cu coloritul ei armonic wagnerian — primele două părți ale cvartetului, etc.). De asemeni și unele părți ale celor „Patru dansuri simfonice" de Leon Klepper, oferă exemple concludente în privința aceasta. Rămîne desigur o problemă deschisă, dacă îmbinarea unei armonii născută din retorismul emfatic al post-romantismului cu melodia populară, sobră și lapidară, de o simplitate și limpezime cristalină, dă din punct de vedere stilistic rezultate întotdeauna mulțumitoare. Marele muzicolog sovietic, Asafiev, care a deschis căi și perspective noi muzicologiei, spune în cartea sa despre intonație, referitor la armonie, următoarele: „armonia este chemată să dezvăluie aspectele emoționale ale melodiei".

Decurge logic că o armonie nepotrivită poate să și întunece sensul emoțional adevărat al melodiei.

Pentru lămurirea acestor probleme atît de importante este necesar ca toți compozitorii, muzicologii și folcloriștii să dea întreaga lor contribuție pentru a risipi greșita părere a unora, că folosirea posibilităților pe care le oferă din punct de vedere armonic modul, înseamnă purism, arhaism, și îngustare a gîndirii armonice.

Compozițiile lui Haciaturian și ale altor compozitori din Uniunea Sovietică compuse pe bază de folclor, dovedesc tocmai contrariul. Preocuparea de a găsi noi posibilități armonice, oferă compozitorului posibilitatea de a descoperi expresii armonice noi, de a fi inovator în acel sens bun al cuvîntului, despre care Haciaturian spune: „inovația este una dintre însușirile cele mai de preț ale adevăratului artist sovietic" și mai departe: „...lucrările care pe dinafară sînt atît de netezite, pieptănate, lustruite, încît nu le mai poți deosebi una de alta, nu pot conține germenul progresului artistic. Realismul socialist în artă

nu îngăduie o asemenea nivelare în creație; el presupune libertatea de dezvoltare a individualităților artistice diferite și strălucitoare".

In acest sens nu se poate contesta că unele lucrări romînești de astăzi prezintă fenomenul unei anumite nivelări, al unor tendințe rutiniere, de academism impersonal.

Acest academism se manifestă sub două forme: prima este forma care s-ar putea caracteriza drept formalism etnografic, care consideră că este suficient să se utilizeze melodii populare după anumite rețete arhi-verificate care nu dau greș niciodată, fără a exprima trăirea adîncă și sinceră a compozitorului, și care în aparență, prin caracterul popular al melodiilor, conferă lucrării un aspect quasi realist. Acestor lucrări li se potrivesc cele spuse de Haciaturian în articolul citat: „caracterul național nu trebuie să se reducă doar la o îmbinare superficială de fraze muzicale tradiționale din cîntecele populare".

Astfel printre multe lucrări cu caracter original, scrise în ultimul timp, sînt și acestea care ocolesc consecvent mijloace noi de expresii, armonice și ritmice, și care în privința originalității rămîn mult în urma acelor armonizări pe care le folosesc astăzi orchestrele noastre populare și dirijorii lor, ca Nicu Stănescu, Ionel Budișteanu, ș.a.

Unul din exemplele caracteristice în privința aceasta îl constituie, după părerea mea, cele „Două dansuri simfonice" de Matei Socor. Dorința unei accesibilități desăvîrșite, teama că o îndrăzneală mai mare în folosirea unor mijloace armonice, ritmice și orchestrale mai puțin uzitate, ar putea fi în detrimentul accesibilității, sînt desigur cauzele acestui academism dăunător, ale preocupării de netezire, pieptănare, lustruire, de care vorbește în sens negativ Haciaturian.

O altă formă a academismului apare adeseori în lucrări care nu folosesc nici melodii populare, nici intonații populare, ci par că urmăresc crearea unei forme naționale în acel sens, în care Haciaturian în același articol citat spune: „folosirea de melodii populare sau de intonații populare nu este singura formă de a exprima specificul național în muzică"... „intonația cîntecului popular e departe de a fi întotdeauna prezentă în lucrările muzicale, profund naționale din punct de vedere al stilului și caracterului lor. Se pot cita o serie de exemple din muzica clasică rusă, care să confirme acest fapt într-un mod absolut convingător. Mă voi mărgini să menționez Simfonia a VI-a de Ceaicovski, Concertul nr. 2 de Rahmaninov".

Din păcate chiar lucrări merituoase, ca Simfonia a II-a de Nicolae Buicliu, Andantele și Finalul din Sonata sa de violoncel și altele sau unele lucrări simfonice ale lui Alfred Mendelsohn, lucrări care arată o vădită preocupare a autorilor lor, de a realiza forma națională în acest sens, dovedesc că aceștia nu au reușit încă să o facă întotdeauna în chip convingător eliberîndu-se de anumite influențe străine care predomină atunci, cînd părăsesc terenul solid al intonațiilor populare.

Trecînd în revistă creația noastră muzicală din cei zece ani din urmă se poate constata, că atunci cînd compozitorii folosesc citate din muzica populară acestea sînt fie melodii mai vechi cu caracter arhaic, fie melodii mai noi, din creația populară mai recentă. Folosirea de melodii arhaice a fost într-un timp considerată de unii critici muzicali drept purism și tendințe arhaizante, artificiale, (vezi articolele tov. Bălan și Vescan din „Flacăra" anii 1949-50-51). Folosirea exclusivă a unor asemenea melodii — fenomen frecvent în multe compoziții scrise înainte de 1944 — constituie desigur o gravă îngustare a expresiei muzicale, o căutare artificială de iz arhaic, de „autentic romînesc". Dar folosirea acestor melodii arhaice printre alte melodii populare mai noi nu poate fi condamnată atunci cînd ele sînt folosite pentru exprimarea unui anumit conținut. Iată ce spune în privința aceasta compozitorul sovietic Ciulaki, secretar al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. în raportul său cu ocazia plenarei Uniunii din 1951: „vechea creație țărănească, conține exemple geniale, care trăiesc și pînă acum, constituind o mare valoare și o mîndrie a poporului nostru — aceasta este cu adevărat bogăția noastră clasică. E incontestabil că ea (vechea creație țărănească. Notă autor), poate fi folosită cu succes pentru întruchiparea temelor contemporane cele mai pline de răspundere. Insă compozitorul sovietic este obligat să dezvolte în mod creator melodiile populare, temele, subiectele, printre care și cele mai vechi. In această privință nu se poate renunța la experiența clasicilor ruși din secolul al XIX-lea, Glinka, Dargomîjski, „cei Cinci", care ne-au dat lecții de neuitat de cum trebuie să se creeze pe baza bogățiilor vechiului cîntec țărănesc lucrări perfecte și cu adevărat contemporane, cu o orientare înaintată prin concepția lor ideologică, spiritul și conținutul lor, care zugrăvesc vaste tablouri ale vieții populare".

Și în creația noastră avem o seamă de lucrări, în care elemente arhaice sînt folosite cu mare forță de expresie pentru exprimarea unui anumit conținut, de pildă oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, „Balada haiducească" pentru violoncel și orchestră de Paul Constantinescu.

Avem de asemenea exemple în care intonațiile cîntecelor și dansurilor țărănești se îmbină în mod fericit cu intonațiile noi ale cîntecului de masă, spre pildă cantata „Sub soarele păcii" și „Zece cîntece pe texte populare" de Hilda Jerea, sau părți din „Cantata Bucureștiului" de A. Mendelsohn.

Cele mai bune compoziții instrumentale de tot felul scrise în cei zece ani din urmă arată și ele posibilitatea folosirii adecvate în serviciul

conținutului expresiv, a unor melodii populare de vechimi și genuri diverse, fără ca de exemplu folosirea unei melodii de bocet să poată fi caracterizată drept o atitudine mistică.

Dar bilanțul celor zece ani de creație romînească ne îndrituiește de a privi cu satisfacție realizările nu numai în ceea ce privește forma națională, dar și în ceea ce privește conținutul. In acest domeniu desigur mai este încă foarte mult de făcut cu toate că realizările și succesele sînt incontestabile.

Trebuie afirmat în primul rînd că, indiferent de genul muzical, — vocal sau instrumental, — cu sau fără program, lucrările cele mai bune exprimă un elan, un optimism viguros, care oglindește clocotul vieții noi ce ne înconjoară.

Avem din ce în ce mai multe lucrări vocal simfonice a căror tematică este inspirată din viața de azi: „Mai multă lumină", „Povestea bradului", „Balada celor patru mineri" de Sabin Drăgoi, „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboș, „Bistrița" de Lucian Teodosiu, „Cîntece despre tinerețe și dragoste" de Zoltan Aladar, „Cantata păcii" de Max Eisicovits, „Cantata Bucureștiului" de Alfred Mendelsohn, Cantata „Scînteia eliberării" de Ovidiu Varga ș.a.; dar și în domeniul muzicii instrumentale crește numărul lucrărilor cu program inspirate fie direct din viața cea nouă, ca de exemplu „Uvertura prieteniei romîno-sovietice" de M. Andricu, Uvertura „Sărbătoare într-o gospodărie colectivă" de N. Buicliu, poemele simfonice „Flori pentru Nikos Beloiannis" și „Eliberarea" de Alfred Mendelsohn, uverturile festive de L. Feldman, E. Radovici, și M. Chiriac, — toate trei închinate zilei de 23 August — suita simfonică „Ogoare noi în lunca Prutului" de S. Natra, „Eliberarea" de A. Winkler ș.a.

Cu aceste lucrări numărul compozițiilor simfonice cu program a crescut considerabil adăugîndu-li-se acelea al căror conținut este inspirat din trecutul de luptă al poporului ca de exemplu oda eroică „N. Bălcescu" de Leon Klepper, „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn, „Balada haiducească" de Paul Constantinescu.

Față de numărul cu totul redus al lucrărilor compuse în forma de concert instrumental înainte de 1944, în cei zece ani din urmă literatura muzicală de acest gen s-a îmbogățit cu multe lucrări valoroase, de exemplu Concertul pentru pian de Paul Constantinescu, Poemul concertant pentru vioară și orchestră și Concertul pentru flaut și orchestră (transcripția Sonatei pentru flaut și pian) de Ludovic Feldman, Concertul pentru violoncel și orchestră de Gh. Dumitrescu, Concertul pentru vioară și orchestră de Isidor Wexler, Concertul pentru vioară de Mircea Basarab, Rapsodia pentru țambal și orchestră de Fl. Comișel, Concertul pentru flaut și orchestră de Tudor Jarda. Cu tot caracterul ei concertant „Balada haiducească" pentru violoncel și orchestră de Paul Constantinescu, poate fi încadrată în genul poemului simfonic.

Conținutul de viață nouă apare din ce în ce mai mult în lucrări de proporții mai mici și mai ales în cele corale și cele de masă, ca de exemplu: „Cîntecul partizanilor păcii" de I. Chirescu, „Steagul Partidului" de Matei Socor, „Cîntecul prieteniei" de Radu Paladi, „Floare roșie" și altele, de Gh. Danga, cîntece și coruri de A. Vieru, V. Popovici, M. Vescan, D. Stelian I. Vanica, ș.a.

Numeroase sînt cîntecele scris pentru campaniile de însămînțare, și alte munci agricole, cîntece de întrecere socialistă, cîntece despre depășirea planului, etc. In acest domeniu s-au remarcat prin activitatea lor compozitorii V. Popovici, Th. Bratu, I. Vintilă, O. Varga, G. Vancu, H. Schwartzman și mulți alții.

Cele mai multe lucrări scrise în anii din urmă, sînt pătrunse de intonațiile vieții noi, de pulsul și ritmul clocotului care caracterizează viața cea nouă din R.P.R. Ele străbat în aceeași măsură nu numai lucrările simfonice cu, sau fără program, — ca de exemplu „Concertul pentru pian și orchestră" de Paul Constantinescu — Simfonia I-a de Ion Dumitrescu, Suita „In Munții Apuseni" de Marțian Negrea, Balada pentru vioară și orchestră de Ludovic Feldman și multe altele — dar și numărul relativ mare de lucrări de muzică de cameră apărute în ultimul timp, ca de exemplu Cvartetul pentru coarde și cel pentru suflători de N. Buicliu, Sonatina pentru flaut și pian de S. Toduță, Sonatina pentru oboi și pian de Paul Jelescu, Sonata pentru violoncel și pian de Diamandi Gheciu, Cvartetul de G. Enacovici, Cvartetul de T. Ciortea, Trio pentru coarde de I. Ghiga, Cvartetul „Pe Argeș în sus" de Theodor Grigoriu, precum și multe alte lucrări de muzică de cameră de toate genurile, sonate și diverse piese pentru pian, etc. ca de exemplu lucrări de Gr. Ghidionescu, E. Radovici, lieduri.

Este deosebit de interesant de a sublinia faptul că în ciuda unor realizări de mare valoare din domeniul vocal simfonic sau simfonic latura cea mai puternică în momentul de față a muzicii romînești este totuși, după părerea mea, muzica de cameră. Cvartetul de Ion Dumitrescu nu este numai cea mai bună lucrare de pînă acum a compozitorului, dar în același timp una din lucrările cele mai reprezentative ale muzicii romînești. Valoarea „Concertului pentru Cvartet de coarde" de Paul Constantinescu este dacă nu superioară, cel puțin egală cu aceea a Concertului pentru pian. Cvintetul pentru coarde și pian de Alfred Mendelsohn este tot ce a scris mai bun acest fecund compozitor pînă acum. Cvartetul pentru coarde de Marțian Negrea (mai ales ultimele sale două părți) este poate, doar cu excepția suitei „Povești din Grui", superioară cred, lucrărilor sale simfonice. Această enumerare ar mai putea fi continuată și aplicată la o serie de alți compozitori din țara noastră.

Cum se explică această situație din muzica noastră? Din cauză poate că muzica de cameră ar fi un gen minor față de muzica simfo-

nică și astfel mai ușor de realizat? Nicidecum! Din multe puncte de vedere realizarea la un nivel înalt artistic a unui cvartet este chiar mai dificilă decît aceea a unei simfonii. Nu mînuiesc oare compozitorii romîni complexitatea aparatului orchestral? Nici aceasta nu este valabil. Ceea ce este adevărat, este că muzica simfonică, în special forma ei cea mai evoluată, simfonia și poemul simfonic, cere un suflu epic și dramatic mai larg, mai dinamic, un conținut mai cuprinzător, o încordare dramatică de o și mai înaltă tensiune decît muzica de cameră, o anumită grandoare și monumentalitate. Trebuie arătat aici că retorismul, grandilocvența, umflarea fără rost a mijloacelor de exprimare, este confundată adeseori de compozitorii noștri — greșeală de care suferă în general mai ales unele lucrări simfonice ale lui Alfred Mendelsohn — cu adevărata grandoare și monumentalitate. Pentru a scrie o simfonie în adevăratul sens al cuvîntului, sau un poem simfonic de mare amploare, compozitorul trebuie să ajungă la o mare profunzime de simțire și gîndire, care să concretizeze într-o formă de sinteză personală gîndurile și simțămintele cele mai puternice de care sînt animate masele largi populare în eforturile lor constructive de a crea condițiile unei vieți din ce în ce mai fericită.

In această ordine de idei, iată ce spune B. Iarustovski în articolul său despre Simfonia a X-a de Șostakovici... „oricît de fin și de exact ar reproduce un compozitor stările sufletești ale unui om, oricît de adînc i-ar dezveli el lumea sufletească, cel dintîi criteriu de apreciere a unei simfonii noi a fost întotdeauna capacitatea de a prezenta lumea lăuntrică în legăturile ei organice cu viața înconjurătoare. Sensibilitatea unui compozitor de muzică simfonică față de stările sufletești caracteristice ale contemporanilor săi de rînd, față de gîndurile și simțirile, față de aspirațiile și năzuințele marilor mase, a constituit întotdeauna principala unitate de măsură a măestriei acelui compozitor".

Aceleași cauze — desigur și pe lîngă unele cauze de ordin tehnic, ca de exemplu lipsa unui libret bun — explică, rămînerea în urmă a creației noastre muzicale dramatice, operă și balet. Este una din sarcinile de căpetenie ale Uniunii Compozitorilor de a stimula pe membrii săi în direcția creării unor lucrări dramatice care să miște adînc auditoriul. O promisiune o reprezintă în privința aceasta, — după începutul a cărui însemnătate nu poate fi nesocotit făcut de Alfred Mendelsohn cu baletul său „Harap Alb", — că în momentul de față se găsesc două opere gata sau aproape gata, dintre care una este „Povestea țapului" de Max Eisicovits, a cărei primă audiție a avut loc în cadrul decadei manifestărilor culturale, în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării Patriei și una la care lucrează actualmente Paul Constantinescu.

Dat fiind că opera, ca și baletul, este, dintre genurile muzicale de mari proporții, cel mai accesibil, acela prin care, după cum spune Ceaicovski, poți să vorbești întregului popor, — compozitorii trebuie să considere ca o datorie patriotică de onoare, aceea de a îmbogăți literatura noastră dramatică cu lucrări cît mai multe de acest gen atît de iubit de masa ascultătorilor. Prezentul plin de înfăptuiri măreți ale poporului muncitor, — trecutul nostru istoric, lupta maselor pentru dreptatea socială, figurile marilor eroi populari din trecut, oferă compozitorilor și scriitorilor minunate subiecte de operă și balet.

O situație nu prea deosebită de aceea a operei o putem constata și în domeniul muzicii de operetă, deși operetele „N-a fost nuntă mai frumoasă", de N. Kirculescu, „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, „Culegătorii de stele" de Florin Comișel, „Cîntecul Munților" de Viorel Doboș și „Tarsița și Roșiorul" de Gh. Dumitrescu și Viorel Doboș, constituie un început promițător. Este regretabil că în mod consecvent, creatorii noștri de muzică ușoară, printre care se găsesc atîtea reale talente, ocolesc acest gen de muzică atît de necesar în opera de educare muzicală a maselor, mulțumindu-se numai cu lucrări de proporții de obicei reduse.

Cu toate succesele incontestabile înregistrate în domeniul muzicii ușoare în ultimii zece ani, compozitorii noștri preocupați de acest gen mai au în fața lor sarcini multiple pe drumul făuririi unei muzici distractive romînești cît mai bogate, cît mai variate, purtînd pecetea autenticității prin eliberarea ei definitivă de influențele occidentale.

Situația cîntecului de masă a fost în ultimul timp amplu dezbătută. Avînd în vedere importanța deosebită a acestui gen atît de răspîndit, cu un caracter mobilizator nemijlocit, compozitorii de frunte trebuie să-i acorde o atenție mult mai mare decît cum au făcut-o pînă acum. Pentru fiecare din ei trebuie să constituie un prilej de adîncă satisfacție faptul de a ști că milioane de oameni cîntă cîntecele lor de masă. Este de nădăjduit că discuțiile, însuflețirea cu care au răspuns compozitorii de a contribui la îmbogățirea cantitativă și calitativă a creației acestui gen nu vor întîrzia a da roadele așteptate.

O sarcină deosebit de importantă și pe mai departe a tuturor compozitorilor din țara noastră rămîne crearea în număr din ce în ce mai mare de valoroase lucrări corale „a capella" de care se simte atîta nevoie.

Unul din rezultatele minunate ale revoluției culturale din țara noastră constă în faptul că în momentul de față avem peste 150.000 de cîntăreți încadrați în corurile sindicale și ale căminelor culturale de la sate. Din păcate compozitorii noștri cei mai de seamă nu dau suficientă atenție acestui aspect al vieții noastre muzicale, astfel că în repertoriul corurilor de amatori abundă încă lucrări fără valoare muzicală, într-o formă rudimentară, în general atît de lipsite de notă personală, încît par de cele mai multe ori produse fabricate în serie.

O mare speranță pentru dezvoltarea muzicii romînești în viitor o constituie faptul că an de an de pe băncile celor două conservatoare ale noastre ies cadre din ce în ce mai bine pregătite din punct de vedere ideologic și profesional. Îndrumarea lor ideologică și profesională pe mai departe, este de asemenea o sarcină dintre cele mai importante ale Uniunii Compozitorilor. Creația multor tineri se impune încă de pe acum atenției generale.

Făcînd un bilanț la capătul celor zece ani care au trecut de la eliberarea țării noastre, trebuie să ne dăm seama de ce am realizat și ce mai rămîne încă de realizat. Succesele muzicii romînești de pînă acum ne umplu cu o legitimă satisfacție, fără să ne dea dreptul de a ne culca pe lauri cu sentimentul de autolinîștire, că tot ceea ce este făcut, este bine făcut și nu mai avem nici o sarcină de rezolvat.

În această direcție critica muzicală, întreaga noastră muzicologie are o sarcină deosebit de importantă. În ultimii doi ani secția de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor a fost aproape inexistentă. Reorganizată, ea trebuie să depună eforturi serioase pentru a deveni ceea ce este menirea ei adevărată, un ajutor real al creației. Pentru aceasta este necesar să se reia discuțiile într-un mod bine organizat asupra problemelor de bază ale esteticii marxist-leniniste, ca bunăoară teoria reflectării, principiile realismului socialist, problema tipicului în muzică, caracterul popular, problema conținutului socialist și a formei naționale, probleme de stil, etc. După cum compozitorii sînt datori să muncească necontenit pentru perfecționarea măiestriei lor profesionale, tot așa de necesar este ca și muzicologii și criticii să-și adîncească mereu cunoștințele lor, să studieze problemele de creație, tehnica componistică, pentru a putea corespunde într-adevăr chemării lor. Acest lucru nu poate fi realizat fără o înaltă principialitate și competență.

Unul din aspectele cele mai nesănătoase ale criticii noastre este ploconirea față de cîteva nume consacrate. Pentru unii critici tot ce scrie cutare sau cutare laureat sau maestru emerit este bine și nu găsesc de criticat decît pe cei care nu au avut parte încă de recunoașteri oficiale. Este evident că o asemenea atitudine a criticii frînează creația, duce la automulțumirea respectivilor compozitori considerați ca infailibili și induce în eroare tineretul. La această atitudine nesănătoasă a unor critici contribuie și ciudata comportare a unor compozitori criticați, care consideră chiar cea mai științifică, cea mai obiectivă critică, drept diminuare a personalității lor, drept insultă personală. Este evident că asemenea sensibilități nu contribuie la întărirea raporturilor dintre compozitori și critici.

Critica și autocritica sînt mijloace indispensabile pentru dezvoltarea mai departe a muzicii romînești; rîvna compozitorilor de a-și ridica cît mai mult măestria profesională, de a fi cît mai exigenți față de ei înșiși, este o însușire indispensabilă unui adevărat artist.

Haciaturian spune: „Exigența critică și măestria sînt doar noțiuni legate între ele. Fiind mai exigenți cu noi înșine, vom ridica nivelul măestriei noastre. Ridicînd nivelul măestriei ne vom impune fără încetare noi înșine noi exigențe". Aceste cuvinte ale eminentului compozitor sovietic pot servi drept călăuză pentru activitatea noastră în anii ce urmează. Partidul și Guvernul, întregul popor muncitor așteaptă de la compozitori lucrări din ce în ce mai valoroase. Trebuie să fim mereu demni de încrederea care ni se acordă.

Cerințele artistice crescînde ale unui public nou, tot mai numeros, legătura organică a compozitorilor cu masele populare, devotamentul lor pentru cauza construirii socialismului, elanul irezistibil care caracterizează eforturile tuturor categoriilor de oameni ai muncii în munca lor de zidire a unei vieți noi, condițiile din ce în ce mai bune de trai și de muncă ce li s-au creat de Partid și Guvern, fac ca muzica romînească să devină din ce în ce mai bogată și valoroasă, creația compozitorilor romîni să devină din ce în ce mai mult oglindirea în artă a marilor prefaceri sociale pe care le trăim.

Redacția invită pe cititorii ei să-și exprime punctul de vedere cu privire la problemele cuprinse în articolul de față

Spre o nouă muzicologie romînească

de ANDREI TUDOR

Secretarul secției de Critică și Muzicologie
a Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

O trecere în revistă a realizărilor în publicistica muzicală din acești din urmă zece ani ne-ar da un bilanț, care — cu toate lipsurile remarcate pînă acum în repetate rînduri — este totuși pozitiv și marchează o preocupare nouă, un suflu proaspăt în atmosfera vieții noastre muzicale.

Dacă în frămîntatul și vigurosul deceniu, în care s-au petrecut atîtea transformări structurale în viața noastră economică, socială și politică, creația muzicală a înregistrat realizări remarcabile, oglindind orientarea muzicii noastre spre noi orizonturi, — critica muzicală și, în general, muzicologia nu a ținut pasul robust și avîntat al creației. Dacă, în cele mai multe cazuri, compozitorii s-au străduit să surprindă noul din viața de astăzi — și au căutat să-i dea o expresie corespunzătoare, legată de fondul muzical și de sensibilitatea artistică populară, în muzicologie această problemă n-a fost suficient adîncită și dezbătută în aplicările ei concrete la creația compozitorilor.

In dese rînduri a fost semnalată lipsa unei critici muzicale, științifice și combative, resimțită atît de compozitori, care așteaptă o verificare a muncii lor creatoare, și de ascultători, pe care o critică temeinică pătrunzînd în miezul ideologic al lucrărilor, îi poate călăuzi spre o justă înțelegere a fenomenului muzical actual, îndrumînd masele spre adevărata artă muzicală.

In presă, critica muzicală este încă departe de a ocupa locul autorizat și permanent, pe care trebuie să-l aibă în viața artistică, în îndrumarea și educarea maselor de ascultători. Ziarele nu acordă spațiul cuvenit unei cronici muzicale regulate, care să refere asupra concertelor și spectacolelor de operă și operetă. In critică se manifestă adesea o lipsă de principialitate în aprecieri, ploconirea față de personalitățile artistice consacrate, lipsa de curaj în afirmarea unei opinii critice — atitudini dăunătoare dezvoltării creației și, în general, vieții muzicale.

Manifestări deopotrivă de nedorite și nefolositoare le constituie și acele articole critice sau de analiză, abstracte, cu o terminologie tehnică greoaie și inaccesibilă cercurilor largi ale ascultătorilor. Asemenea articole, care în fapt nu fac decît să camufleze lipsa unei opinii critice, curajoase și hotărîte, nu sînt de nici un ajutor cititorilor și duc la confuzie și nelămurire.

De altă parte, unii muzicologi, pentru a nu aborda frontal problemele cele mai importante ale actualității, ale creației de astăzi, se refugiază într-un soi de „istorism", într-o cercetare unilaterală a trecutului nostru muzical, fără a-l lega de problemele actuale ale muzicii. Insfîrșit, alte cazuri sînt acelea în care autorii se limitează la o consemnare a evenimentului muzical, conformistă și fără nici un aport critic personal și precis.

Toate aceste aspecte demonstrează îndeajuns rămînerea în urmă a criticii și muzicologiei noastre, față de dezvoltarea generală a vieții muzicale.

Atît în Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor, din 4-5 februarie 1952, în care se arăta că „una din lipsurile grave ale vieții noastre muzicale este absența unei critici muzicale, combative și principiale, și rămînerea în urmă în tratarea științifică a problemelor muzicii", cît și în alte ocazii, s-au semnalat aceste lipsuri în publicistica noastră muzicală.

Totuși la o atentă cercetare a activității din acest domeniu, în ultimii zece ani, trebuie să constatăm că și critica noastră muzicală și muzicologia au avut o seamă de realizări importante pentru dezvoltarea vieții muzicale romînești.

Dacă în trecut, critica și muzicologia noastră a fost ilustrată de un Nicolae Filimon, de T. T. Burada, de M. Cohen-Lînaru sau, în vremurile mai apropiate, de Mihail Jora, M. G. Andricu, Alfred Mendelsohn, Gh. Breazul, scrisul acestora a fost o excepție și n-a constituit o caracteristică a presei muzicale burgheze, a mercantilismului, care infestase viața muzicală.

Să ne amintim numai de peisajul presei muzicale dinainte de 23 August, de critica muzicală — mondenă sau de impresii — și de criteriile estetice, care, în multe cazuri, depindeau de generozitatea impresarului sau de legăturile personale ale cronicarului. N-au fost rare cazurile în care o cronică apărea în ziar, fără ca autorul să fi ascultat concertul, sau, cîte odată, fără să fi avut loc concertul. Nu mai vorbim de indiferența multor critici față de creația romînească și, în special, de lipsa oricărei problematici în discutarea lucrărilor muzicale.

Astăzi, cu toate lipsurile recunoscute, situația este fundamental schimbată.

Chiar din primele luni de după eliberare, în fața perspectivelor largi ce se deschideau artei muzicale, s-a simțit un suflu nou în presa noastră muzicală, — alte tendințe, alte preocupări.

Spre deosebire de ceea. ce însemna pînă atunci o cronică muzicală, de data aceasta au început să apară elementele unei problematici. Dincolo de înregistrarea evenimentului muzical sau de notația impresionistă, a început să se facă simțită o preocupare pentru problemele estetice ale muzicii, pentru afirmarea rolului ei social.

Incă la 18 ianuarie 1945, înainte să fi ascultat primele concerte ale artiștilor sovietici și înainte ca să fi apărut în presă vreun articol al unui muzicolog sovietic, „Scînteia", într-un articol intitulat „Muzica și cuvîntul", sublinia importanța îmbinării dintre muzică și cuvîntul purtător de idei, ca factor de pătrundere a muzicii în mase. Aceeași preocupare pentru accesibilitatea muzicii și pentru răspîndirea ei în mase s-a văzut și în unele cronici — ca aceea din „Scînteia" din 4 februarie 1945, — în care, discutîndu-se un concert simfonic, se arăta că programul de un „rafinament" excesiv, devine prin aceasta inaccesibil publicului. Probleme asemănătoare erau abordate și în alte ziare. In articole ca „Muzica și masele" sau „Muzica și societatea" — publicate în „Tribuna Poporului" din 1945 — sau „Criza muzicală" și „Cruciada muzicală" — publicate în același an, în ziarul „Victoria" — se deslușea, în ciuda erorilor și confuziilor, preocuparea pentru afirmarea rolului educativ al muzicii, subliniindu-se importanța ei socială.

Și în bilanțul de sfîrșit de an, publicat în „Scînteia" din 31 decembrie 1945, se scoteau în evidență trăsăturile noi ale vieții noastre muzicale, arătîndu-se că, spre deosebire de trecut, viața muzicală din 1945 se caracteriza prin coordonarea activității muzicale, prin desființarea monopolului artistic, prin lărgirea cercului de ascultători (datorită concertelor organizate în centrele muncitorești) și prin transformarea radicală a vieții sindicale a muzicanților.

De un mare ajutor, atît pentru compozitori și critici, cît și pentru marele public, a fost publicarea articolelor și studiilor muzicologilor sovietici, care au constituit nu numai o îndrumare, dar și un exemplu de activitate muzicologică și de tratare științifică a problemelor muzicii.

Dar, în această perioadă de căutări, evenimentul cel mai important, atît pentru creație, cît și pentru muzicologia noastră a fost apariția Rezoluției C.C. al P.C.U.S. despre opera „Marea prietenie" de Muradeli, din februarie 1948. Această rezoluție, Raportul lui A. A. Jdanov cu privire la problemele muzicii, precum și discuțiile de la plenarele Uniunii Compozitorilor sovietici, nu numai că au deschis un drum nou creației noastre muzicale, dar au constituit un prețios îndrumar pentru criticii și muzicologii noștri fundamentînd teoretic și la un nivel de înaltă principialitate, principiile estetice marxist-leniniste în aplicarea lor la muzică.

Rapoartele ținute la primul Congres Unional al Compozitorilor Sovietici — și apoi la congresele și plenarele următoare — articolele lui Tihon Hrennicov, Marian Koval, I. Martînov, Saverdian, Apostolov, I. Kremliev, I. Keldîș, V. Vanslov, T. Livanova, etc. — publicate în presa noastră au constituit prețioase izvoare de informație, de îndrumare, pentru adîncirea și tratarea științifică a problemelor muzicologiei noastre. Revista „Sovetskaia Muzîka", biografiile și monografiile sovietice — lucrările lui Hagibecov sau Boris Asafiev, — volumul „Muzica sovietică în plin avînt", publicat în traducere românească, au oferit nu numai exemple de activitate muzicologică științifică, dar au adus o seamă de precizări și lămuriri teoretice în variate probleme muzicale.

In presa noastră, — în „Scînteia", în „Romînia Liberă", în „Flacăra", în „Contemporanul", etc. — au apărut astfel numeroase articole, în care erau dezbătute probleme ale conținutului socialist și al formei naționale, al spiritului partinic în muzică, ale cîntecului de masă, ale folclorului, ale armonizării cîntecului popular și ale tratării lui simfonice, etc.

Discuția largă despre armonizarea cîntecului popular — la care au luat parte numeroși compozitori și critici, — precum și aceea privitoare la problemele muzicii, — ambele publicate în „Flacăra" — au fost evenimente de seamă, neîntîlnite pînă atunci în viața noastră muzicală.

De asemenea, rapoartele și discuțiile din „Săptămîna muzicii romînești" din 1951 au marcat și ele angajarea muzicologiei noastre pe un drum nou. Cu toate lipsurile semnalate, cu toată rămînerea în urmă a muzicologiei, — în raport cu creația — aceste manifestări denotau totuși un progres.

Insfîrșit, nu este lucrul cel mai puțin important de menționat apariția revistei „Muzica", care din 1950 și pînă astăzi tinde tot mai mult să-și îmbunătățească atît conținutul cît și condițiile de apariție. In special, în ultimii doi ani, prin apariția lunară, prin publicarea broșurilor de studii și a caietelor muzicale revista „Muzica" devine și trebuie să devină tot mai mult

un important factor în viața noastră muzicală.

Dar activitatea muzicologică se desfășoară — spre deosebire de trecut — și pe alte planuri decît acela al presei. Nu trebuie subapreciată activitatea de popularizare, dusă de muzicologii noștri la radio — în conferințe, prezentări, concerte-lecții, analize, etc. Această activitate este de mare importanță în acțiunea de ridicare culturală a maselor, în educarea și formarea gustului lor muzical. Ameliorarea continuă a acestor emisiuni de popularizare, realizate în mare măsură de cadrele tinere ale muzicologiei noastre, sînt o chezășie a dezvoltării ei reale. Crearea lectoratului muzical al „Filarmonicii", care organizează concerte-lecții, redactează conferințe, prezentări, programe, etc. constituie de asemenea o realizare pozitivă dovedind progrese reale ale muzicologiei.

Un alt aspect important este acela al cercetărilor în domeniul istoriei muzicii românești. Deși conservatorul nostru serbează anul acesta 90 de ani de la înființare, la cursul de istoria muzicii locul ocupat de istoria muzicii românești a fost foarte modest. Pînă în acești din urmă ani a și lipsit un curs de istoria muzicii românești. Astăzi, în acest domeniu, se pot constata realizări importante, atît prin alcătuirea cursului, cît și prin numeroasele lucrări monografice scrise de muzicologii noștri, precum și prin cercetările și documentarea privitoare la trecutul nostru muzical, ce se face de către secția de muzică din Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

De asemenea, trebuie amintită activitatea muzicologilor și profesorilor de la conservator în studierea diferitelor probleme ale învățămîntului muzical, care indică un spirit nou, un suflu proaspăt în abordarea variatelor aspecte ale pedagogiei muzicale.

In acțiunea de popularizare a muzicii, de educare muzicală a maselor, se cuvine amintită de asemenea activitatea diferitelor organizații ca „Arlus", „Societatea pentru răspîndirea științei și culturii", precum și conferințele experimentale, organizate de numeroase instituții, cu colaborarea activă a muzicologilor noștri.

Insfîrșit, spre deosebire de vremile dinainte, cînd fosta „Societate a Compozitorilor" se ocupa aproape exclusiv cu perceperea drepturilor de autor, astăzi, în „Uniunea Compozitorilor din R.P.R.", în secția de critică și muzicologie au loc reuniuni, în care se analizează creația compozitorilor noștri și se dezbat diferitele probleme ale esteticii muzicale.

Cu tot decalajul care există între creație și muzicologie, cu toate lipsurile acesteia din urmă, toate cele arătate dovedesc totuși unele realizări efective, marcînd progresul muzicologiei noastre.

Fără îndoială că mai sînt încă multe de făcut. Dacă în domeniul istoriei muzicii românești există realizări notabile, în ceea ce privește problemele ideologice ale muzicii, estetica muzicală cu aplicare la creația românească actuală, ceea ce s-a făcut pînă astăzi este încă nesatisfăcător.

De asemenea, Institutul de Folclor trebuie să treacă la o teoretizare a bogatului material adunat, pentru a aduce astfel o contribuție reală la dezvoltarea creației muzicale.

Insfîrșit, critica muzicală trebuie să abordeze cu curaj problemele muzicii, să analizeze creația în mod critic, pătrunzînd în conținutul ei ideologic, pentru a fi într-adevăr îndrumătoarea dorită de masele de ascultători din țara noastră.

Cerințele artistice crescînde ale maselor, necesitățile mari în acțiunea vastă de ridicare culturală a oamenilor muncii, avîntul puternic al creației muzicale românești și însăși dezvoltarea amplă a vieții noastre muzicale, impun criticilor și muzicologilor noștri sarcini de seamă, cărora vor trebui să le răspundă printr-o muncă temeinică și susținută.

Și cele înfăptuite pînă astăzi, aportul real la dezvoltarea vieții muzicale a patriei, sînt o chezășie — dar trebuie să fie și un îndemn către viitoare și tot mai bune realizări.

Radiodifuziunea în slujba muzicii romîneşti

de IULIU TOPOR

Director General adjunct al Direcţiei Generale a Radiodifuziunii din Ministerul Culturii

In cei zece ani care au trecut de la eliberarea ţării noastre de către glorioasele armate sovietice, poporul romîn a făcut uriaşi paşi în dezvoltarea sa pe drumul construirii unei vieţi noi libere şi fericite. Alături de continua grijă pentru îmbunătăţirea condiţiilor materiale de trai ale oamenilor muncii, clasa muncitoare sub conducerea Partidului a realizat deosebit de însemnate succese şi în domeniul revoluţiei culturale. Tot mai mult se răspîndeşte cultura în rîndul maselor largi care devin din ce în ce mai exigente în aprecierea manifestărilor celor mai diverse; apar tot mai multe creaţii noi literare şi artistice, un număr din ce în ce mai însemnat de talentaţi artişti dramatici sau muzicieni, se produc atît în ţară cît şi peste hotare — contribuind la ridicarea prestigiului patriei noastre, — apoi cresc şi se dezvoltă necontenit numeroasele instituţii de cultură.

Printre acestea radio-ul ocupă un loc de frunte. Urmînd exemplul Radiofoniei sovietice pusă în slujba poporului şi a păcii, Radiodifuziunea romînă joacă un rol activ în lupta pentru realizarea măreţelor sarcini de construire a socialismului în ţara noastră.

In trecut, Radio-ul era asemeni presei, edi-turilor, învăţămîntului, în slujba burgheziei şi a moşierimii exploatatoare, care îl foloseau în scopuri potrivnice omului şi progresului social pentru propagarea unei politici antipopulare şi antidemocratice.

Acest caracter al Radio-ului burghez apărea vizibil în emisiunile de toate genurile. De pildă programele muzicale care ocupau cel mai însemnat număr de minute erau din punct de vedere al conţinutului departe de gustul şi interesul unei sfere largi de ascultători.

Ele cuprindeau un număr foarte mare de lucrări străine, mai mult sau mai puţin valoroase. Printre acestea, muzica romînească se strecura cu timiditate. Creaţia compozitorilor noştri era apreciată în lumina legăturii pe care o aveau sau nu cu vreuna din şcolile muzicale apusene, în special cu cea franceză. Imbrăţişînd cu servilitate tot ce se producea peste hotare, considerînd ca foarte reduse posibilităţile de dezvoltare ale muzicii romîneşti, programele muzicale radiofonice erau străbătute de aceeaşi orientare cosmopolită caracteristică întregii noastre vieţi culturale de atunci. Ele se adresau unui cerc restrîns de „cunoscători de elită".

In rîndurile vechilor colaboratori ai radio-ului se numărau şi cîteva elemente valoroase ca Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Constantin Bobescu — care au realizat lucruri pozitive. Activitatea acestora însă a rămas vreme de mulţi ani neluată în seamă.

Prezenţa în programe a unor lucrări romîneşti şi a muzicii populare se efectua tot în lumina acestui dispreţ şi a neînţelegerii aspectelor esenţiale ale problemei. Astfel în emisiunile de muzică populară îşi găseau locul o serie de cîntece neautentice, ciuntite, cu texte vulgare, improvizaţii lăutăreşti de prost gust şi fără stil, care neglijau adevăratul folclor romînesc atît de bogat şi plin de frumuseţi. Se difuzau pe atunci multe cîntece de chef şi „inimă albastră" menite să distreze huzurul marilor ospeţe, altele în care îşi făceau loc sentimente patriotarde izvorîte din cel mai josnic naţionalism şovin.

In ceea ce priveşte muzica uşoară, sentimentalismul ieftin al tangourilor şi slow-urilor de duzină sau ritmul halucinant al bateriilor jazz-ului decadent se lăfăiau în cadrul programelor de acest gen.

Lipsite de legături trainice cu marea masă de ascultători, cosmopolite, avînd un puternic caracter şovin, ignorînd adevăratele creaţii valabile şi în special realizările compozitorilor şi interpreţilor noştri, emisiile muzicale din acele timpuri purtau pe deplin pecetea pe care regimul exploatator o aplicase cu consecvenţă asupra tuturor formelor de manifestare artistică.

Aceasta era situaţia pînă la 23 August 1944. Odată cu această cotitură istorică poporul nostru, devenind stăpîn pe propriile sale destine, a pornit sub conducerea Partidului la construirea bazelor viitoarei orînduiri socialiste.

In aceste noi condiţii, emisiunile Radio au început să-şi schimbe conţinutul. Folosind experienţa sovietică, în ţara noastră s-a dat o luptă îndîrjită al cărei steag era purtat de activiştii Partidului, pentru trecerea manifestărilor artistice pe un plan superior, democratic şi popular.

Acum s-a putut manifesta din plin grija pentru creaţia autohtonă; simţind sprijinul Partidului, compozitorii patriei noastre au pornit la lucru cu mai mult elan şi încredere. Alături de aceştia au început să se facă cunoscuţi mulţi interpreţi care astăzi sînt o mîndrie a patriei noastre. Mînă în mînă cu creaţia romînească a crescut interesul pentru artiştii minorităţilor naţionale. Incă din această primă perioadă s-au pus bazele viitoarei dezvoltări culturale libere şi neîngrădite a oamenilor muncii maghiari, germani şi sîrbi ce locuiesc pe pămîntul R.P.R.

Odată cu înlăturarea monarhiei şi instaurarea regimului democrat-popular, radiofonia a

căpătat un rol din ce în ce mai însemnat, cunoscînd o largă dezvoltare, devenind într-o măsură tot mai mare un bun al maselor largi. Grija statului s-a manifestat începînd de atunci prin punerea temeliilor unor noi mijloace tehnice; s-au înfiinţat noi staţii de emisie (astăzi în număr de şapte). S-a proiectat înfiinţarea într-o serie de centre importante a unor Direcţii Regionale Radio (existente acum la Craiova şi Cluj), de asemeni s-a început construirea casei Radiofoniei, unul din cele mai moderne şi utilate centre radiofonice din Europa. O mare extindere a căpătat radioficarea ce se întinde astăzi pe întreg cuprinsul ţării; este cunoscut faptul că numai în anul 1953 s-au instalat 175.000 difuzoare.

O covîrşitoare importanţă o are pentru dezvoltarea radiodifuziunii romîne ajutorul sovietic. Atît prin punerea la dispoziţie de noi şi moderne mijloace tehnice (un număr mare de magnetofoane precum şi primele benzi de înregistrare muzicală) precum şi prin exemplul viu al radioului sovietic. Pentru programele muzicale, hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948 cu privire la problemele muzicii este de un nepreţuit ajutor.

Principalele jaloane ale hotărîrii stau la baza noii orientări a emisiunilor muzicale: atenţia pentru propagarea muzicii realiste, sănătoase, inspirate de viaţa şi cîntecul poporului, pentru sprijinirea creaţiei romîneşti moderne, scoaterea la lumină a clasicilor noştri, precum şi tot mai marea grijă pentru răspîndirea operelor marilor clasici universali şi în special a muzicii ruse, grija pentru justa îmbinare a caracterului naţional-patriotic cu internaţionalismul proletar.

Problema accesibilităţii s-a pus îndeosebi cu multă ascuţime în lumina spuselor lui Jdanov că „nu tot ce este accesibil este şi genial, dar ceea ce este genial este negreşit accesibil".

Eforturile creatorilor noştri în toate genurile muzicale au fost imediat prezentate la microfon; încep să apară primele lucrări ample inspirate de năzuinţele poporului nostru, de folclorul romînesc, se nasc cîntece de masă izbutite, piese de muzică uşoară, lucrări simfonice, vocal-simfonice şi de cameră.

Lupta împotriva cosmopolitismului, a formalismului şi a tuturor principalelor tare ale culturii burgheze, iată ce caracterizează această perioadă.

Pornind pe acest drum programele muzicale au crescut mereu atît ca număr cît şi în calitate. Astfel ele ocupă astăzi circa 16 ore pe zi din totalitatea emisiunilor de radio.

Radio-ul a devenit principalul mijloc de cunoaştere a noilor realizări în domeniul creaţiei, interpretării romîneşti, sovietice şi din ţările de democraţie populară.

Numele artiştilor emeriţi, ale laureatilor premiilor de Stat, precum şi cele ale maeştrilor artei componistice şi interpretative sovietice, a artiştilor de valoare din ţările prietene şi a celor progresişti din ţările capitaliste este mereu prezent în programe.

Muzica romînească ocupă sub toate aspectele un loc însemnat în cadrul emisiunilor radiofonice. De asemenea pot fi ascultate minunatele creaţii ale compozitorilor sovietici care popularizate prin radio, au devenit cunoscute unui foarte mare număr de ascultători. Programele muzicale cuprind tot ceea ce este nou şi valabil în creaţia contemporană, emisiunile radiofonice devenind cu adevărat cel mai puternic şi eficace mijloc de răspîndire a culturii muzicale în mase.

Emisiunile de muzică populară şi-au schimbat şi ele complet conţinutul; repertoriul nou şi autentic, noile cîntece ale satelor noastre, muzica populară a diverselor regiuni, sînt prezentate într-o formă artistică superioară de către marile ansambluri înfiinţate în anii regimului democrat-popular. Producţiunile artiştilor amatori au fost urmărite cu interes încă de la începuturile activităţii amatoriste pînă la ultimele concursuri naţionale. Creşte mereu numărul programelor de muzică uşoară romînească cuprinzînd lucrările de succes ale compozitorilor noştri pe acest tărîm. Programele muzicale cuprind acum muzica minorităţilor naţionale înregistrată cu formaţiile din diferite regiuni ale ţării.

Programele muzicale se integrează cu succes luptei oamenilor muncii pentru realizarea măreţelor sarcini ale construirii socialismului. Astfel au avut loc numeroase emisiuni de cîntece de mase inspirate de realităţile ţării noastre. In cele mai importante campanii, programele muzicale de cîntece pentru 23 August, cîntece de alegeri, cîntece de însămînţări, cîntece despre armata R.P.R., cîntece despre constituţie, cîntece despre munca tineretului, cîntece de pace, despre prietenia romîno-sovietică, cîntece despre partid, au contribuit la mobilizarea unui mare număr de ascultători.

Pe linia legăturii tot mai strînse cu masele de auditori, programele cerute şi dedicate acestora au crescut în proporţie cu numărul tot mai mare de scrisori primite. De pildă în anul 1953 s-au primit circa 8780 scrisori de care s-a ţinut seama în majoritatea cazurilor, în alcătuirea emisiunilor. Se difuzează programe speciale pentru fruntaşii în întrecerile socialiste, programe ce constituie pentru aceştia o adevărată bucurie.

Pentru ridicarea nivelului cultural al oamenilor muncii au luat naştere o serie de emisiuni de educaţie muzicală ca: „Vocabular muzical", „Cum să înţelegem muzica", ciclurile „Compozitorii şi operele lor", „Figuri de compozitori romîni", „maeştrii artei", „Sonata", „Concertul", „Serile de operă" şi anul acesta mari transmisii de la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. Majoritatea acestor emisiuni

au la bază materiale documentare sovietice.

Pentru a veni în ajutorul formațiilor de amatori sindicale și ale Căminelor Culturale s-au difuzat emisiunile de „Sfaturi pentru echipele artistice de amatori" sau „Să învățăm un cîntec nou".

Concertele publice ale orchestrelor Radio și Filarmonica au devenit de asemeni prilejul unor emisiuni de educație muzicală; de la simplele prezentări explicative, s-a ajuns astăzi la analize ample cu exemplificări. Tot pe linia educației muzicale se situează variate montaje literare-muzicale și scenariile muzicale.

Interesul pentru prezentarea noului este din ce în ce mai mare. Pe lîngă primele audiții programate în înregistrări, concertele publice ale formațiilor Radio au conținut numeroase lucrări în prime audiții. Astfel au fost suita de cîntece pentru Republică de Nina Cassian, Poemul Simfonic „Mama" de Matei Socor, „Balada despre Gh. Doja" de Constantin Palade, lucrări de Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Mihail Andricu și alții, precum și opere ale compozitorilor sovietici ca: Simfonia a II-a de Haciaturian, „Cantata Patriei" de Arutiunian, „Cîntarea pădurilor" de Șostakovici, Suita „Fluviul erou" de Makarov, etc.

Tot pe această linie se situează și concursurile de creație cu premii organizate de către Radio, concursuri în urma cărora repertoriul s-a îmbogățit cu noi și valoroase piese.

Radio-ul a devenit astăzi un adevărat combinat artistic. Pe lîngă numeroșii activiști în celelalte sectoare ale Direcției Muzicale se numără și cei peste 400 membri ai formațiilor. Alături de orchestra simfonică și cea de studio a luat ființă o orchestră de muzică populară, orchestra de estradă, trei formații corale (corul mare, Ansamblul de cîntece și corul de copii, laureat al Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la Berlin) precum și cvartetul Radio.

Munca acestor formații este destinată în primul rînd înregistrărilor și periodic concertelor publice. Cei mai valoroși interpreți din sînul Radio-ului au devenit soliști ai Radiodifuziunii romîne. Astfel sînt violonista Gaby Grubea, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat, pianista Maria Fotino, Gh. Bădulescu, Florin Dorian, Nicu Stoenescu, Iacobina Vlad și Marcel Budală. Maestrul Alfred Alessandrescu unul din cei mai vechi colaboratori din cadrele acestei instituții a primit cu prilejul zilei radiofoniei titlul de maestru emerit al artei din R.P.R.

Aceste date prezintă Radio-ul ca un însemnat factor în revoluția culturală ce se desfășoară în țara noastră.

Programele muzicale se străduesc ca prin caracterul lor popular să fie la înălțimea cerințelor ascultătorilor. Pentru aceasta au avut loc numeroase consfătuiri în care auditorii și-au exprimat dorințele și aprecierea asupra programelor muzicale. Progresînd zi de zi pe linia accesibilității și a legăturii trainice cu ascultătorii, menținîndu-se în primele rînduri ale luptei pentru o nouă cultură cu rădăcini adînc înfipte în viața de zi cu zi a oamenilor muncii, valorificînd moștenirea culturală a trecutului, Radio-ul va fi cu adevărat vrednic de menirea sa de instrument de seamă al revoluției culturale din țara noastră.

Zece ani de activitate a Filarmonicii de Stat din Bucureşti

de DAN NEGREANU

Director adjunct al Filarmonicii de Stat din Bucureşti

Eliberarea țării noastre la 23 August 1944 de către Armata Sovietică, și doborîrea dictaturii fascisto-antonesciene de către forțele patriotice organizate și conduse de Partidul Comunist Romîn, au făcut posibilă cucerirea puterii politice din mîinile claselor exploatatoare, înlăturarea lor și instaurarea regimului de democrație populară.

Instaurarea regimului democrat-popular a marcat și începutul revoluției culturale, descătușarea forțelor creatoare ale poporului nostru. Trezit la o viață nouă, setos de libertate și cultură, de care fusese lipsit în timpul dominației din trecut a claselor exploatatoare, poporul nostru a simțit puternic necesitatea ridicării sale culturale.

In timpul dominației burghezo-moșierești calea spre progres și cultură era stăvilită de interesele înguste de clasă ale celor ce stăpîneau țara, asuprind masele de oameni ai muncii. Dimpotrivă statul democrat-popular este interesat în dezvoltarea multilaterală și complet neîngrădită a artei și culturii. El poate să-și asume cele mai grele și complexe sarcini de îndrumare ideologică a artei și culturii. El poate realiza și realizează opera de educare a poporului, deoarece el exprimă interesele reale ale poporului, voința majorității covîrșitoare a celor ce muncesc.

Partidul și Guvernul nostru acordă cel mai larg sprijin creatorilor, interpreților și instituțiilor de artă creînd condițiile cele mai favorabile dezvoltării și înfloririi artei și culturii.

In anii puterii populare s-au născut zeci de instituții de artă, s-au tipărit zeci de milioane de volume, s-au înființat nenumărate cinematografe noi, zeci de muzee și expoziții, au fost înființate numeroase ansambluri profesioniste și încurajate cele de amatori, s-au creat mii de cămine culturale, toate urmărind ridicarea nivelului cultural al poporului nostru.

In cei zece ani de la eliberare, oamenilor de artă creatori și interpreți li s-au creat condiții de viață și de creație necunoscute în statele capitaliste unde șomajul cuprinde o masă foarte mare de artiști.

Instituțiile de artă mai vechi au fost încurajate și dezvoltate, fiind ridicate la rangul meritat, făcîndu-se din ele adevărate foruri de cultură, organisme de educație și de culturalizare a maselor.

Filarmonica de Stat din București este una dintre cele mai vechi instituții de artă din țara noastră. Inainte de 23 August 1944, Filarmonica din București cuprindea numai orchestra simfonică.

Primul concert simfonic a avut loc în București la 22 aprilie 1866, dat de orchestra formată și condusă de Eduard Wachman, directorul Conservatorului din București. La început orchestra da cîte un concert simfonic pe stagiune, apoi trei, pentru ca abia spre sfîrșitul veacului trecut să ajungă la șase concerte pe an.

Orchestra simfonică condusă de Wachman nu era subvenționată ci exista, mai puțin din veniturile aproape inexistente ce se realizau din concerte și mai mult prin sacrificiul și spiritul de abnegație al lui Wachman și al colectivului.

Este foarte grăitor faptul că în timp ce Parlamentul burghezo-moșieresc din acea vreme vota cu ușurință subvenții importante trupelor de operă străine, același parlament nu găsea posibilități financiare pentru susținerea unei orchestre romînești.

Tot ceea ce era romînesc nu era bun și valabil pentru filfizonii protipendadei, tot ceea ce era romînesc „mirosea a opincă", tot ceea ce era romînesc nu era de „bun gust".

Așa se și explică faptul că repertoriul orchestrei conduse de Wachman era compus numai din piese ale compozitorilor străini, muzica romînească lipsind cu desăvîrșire. Elementelor romînești talentate le erau închise toate porțiile, trebuind să-și caute valorificarea talentului lor aiurea, soliștii care concertau uneori cu orchestra fiind numai străini.

In 1906 Wachman se retrage din fruntea orchestrei care trece la Ministerul Instrucțiunii Publice. La conducerea orchestrei vine Dimitrie Dinicu care sporește prin eforturi personale considerabile numărul concertelor la 20 pe stagiune.

Dirijarea unora dintre concerte de către maestrul George Enescu constituia evenimente de seamă din ce în ce mai dese.

In 1920 în fruntea orchestrei trece maestrul George Georgescu sub conducerea căruia orchestra se mărește, calitatea concertelor îmbunătățindu-se simțitor.

Numărul concertelor se dublează, repertoriul se îmbogățește, încep a fi executate operele compozitorilor romîni ca cele ale lui Enescu, M. Jora, M. Andricu, Golestan, Marțian Negrea, Nona Otescu, Castaldi, A. Alessandrescu, ș.a. dar aceasta într-o proporție redusă față de repertoriul general al Filarmonicii.

Incep a fi cîntați clasicii ruși: Glinka, Ceaicovski, Musorgski, Rimsky-Korsakov, Glazunov, etc. și a fi executate unele lucrări ale compozitorilor sovietici cum a fost executarea Simfoniei I-a de Șostakovici sub bagheta maestrului George Georgescu, a concertului de vioară de Prokofiev, în același an, etc.

Din repertoriul orchestrei nu lipsesc lucrările

George Georgescu

marilor compozitori clasici: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, etc. ca și cele ale lui Dvorak, Smetana, Szymanovsky ș.a.

Dar participanții la concerte fiind în majoritatea lor reprezentanții claselor conducătoare, li se făceau concesii introducîndu-se în repertoriu lucrări lipsite de valoare artistică dar în schimb pe gustul descompus, pervertit al acestora.

Situația tinerilor dirijori ca și a tinerilor soliști era cît se poate de precară, publicul din vremea aceea cerînd nume „sonore" indiferent de gradul talentului.

Nu sînt puține exemplele acelor artiști care huliți de oficialitate au plecat în străinătate unde au devenit celebrități mondiale.

Acei artiști care aveau tăria morală de a rezista vitregiei timpurilor erau condamnați la o viață de mizerie, trăind umiliți din resturile „bunăvoinței" stăpînilor.

Condițiile grele de viață, prețurile foarte ridicate ale biletelor de concert, inaccesibilitatea repertoriului, atitudinea disprețuitoare și distantă a publicului snob față de creația românească, țineau departe oamenii muncii de manifestările Filarmonicii. Totuși, existența unei producții permanente de concerte simfonice a avut darul de a trezi gustul tineretului pentru acest fel de manifestațiuni muzicale, ajutînd la formarea unui public de concerte simfonice.

Odată cu eliberarea țării noastre la 23 August 1944 începe o nouă etapă în istoria orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat din București.

Repertoriul simfonic se schimbă structural, se deschid porțile elementelor talentate din popor, se mărește numărul concertelor, se începe o nouă muncă susținută de educare a maselor.

Lucrările românești, clasice ruse și sovietice încep să capete un loc din ce în ce mai important în programele orchestrei simfonice. In timp ce în stagiunea 1941-1942 s-au executat abia 16 piese românești, în anul 1952 din 223 lucrări executate de orchestra simfonică 73 erau piese românești, 58 sovietice și clasice ruse și 23 lucrări ale compozitorilor din țările de democrație populară.

Puțin timp după 23 August 1944 s-a trecut la peste 80 concerte anual, de la cele 30-35 cîte aveau loc înainte, introducîndu-se și concertele educative.

Inafara maestrului George Georgescu care a desfășurat o amplă și rodnică activitate timp de peste 35 ani, după 23 August 1944 s-a putut afirma talentul remarcabil al maestrului Constantin Silvestri.

Filarmonica a avut în sînul său ca dirijor permanent pe regretatul Theodor Rogalski, dirijorul, compozitorul și profesorul de mare talent, binecunoscut publicului nostru, a cărui moarte timpurie a îndoliat inimile tuturor iubitorilor de muzică.

La pupitrul Filarmonicii au apărut tineri dirijori talentați ca Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Edgar Cosma, Sergiu Comissiona și alții.

Soliștilor tineri de un deosebit talent interpretativ ca: Valentin Gheorghiu, Mîndru Katz, Ion Voicu, Radu Aldulescu, Ștefan Gheorghiu, Vladimir Orlov, li s-au creat toate condițiile necesare dezvoltării talentului lor.

Afluența publicului la concertele simfonice devine din ce în ce mai mare. Dacă în stagiunea 1938-1939 numărul spectatorilor a fost de 15.000 în stagiunea 1952-1953 a fost de 62.000.

La fel trebuie subliniat faptul că și compoziția socială a publicului a fost schimbată în foarte mare măsură. Pentru prima oară se pot vedea la concertele Filarmonicii oameni ai muncii din fabrici și uzine, dornici să-și îmbogățească cît mai mult cunoștințele, avizi de cultură.

In cei zece ani ai regimului nostru, Filarmonica a fost ajutată în permanență de Partid și Guvern pentru a-și putea lărgi necontenit cîmpul de activitate și a-și îmbunătăți calitatea producției.

In anul 1950 s-a format un mic grup de soliști concertiști pe lîngă Filarmonică, grup care s-a mărit necontenit ajungînd la finele anului 1953 la aproape 40 de persoane, cuprinzînd înafară de soliști instrumentiști și vocali, un cvartet de coarde și un cvartet vocal.

Pentru prima oară artiștii talentați încadrați la Filarmonică se puteau dedica de aci încolo muncii soliste asigurîndu-li-se un salariu corespunzător. Activitatea cvartetului vocal este meritorie. Inafara susținerii părților solistice din lucrările coral-simfonice, cvartetul vocal a dat numeroase concerte de muzică de cameră în care s-au executat multe lucrări românești în primă audiție.

Constantin Silvestri

La sfîrșitul anului 1950 s-a născut corul Filarmonicii avînd în componența sa peste 100 de persoane.

Pînă în toamna anului 1953, corul Filarmonicii era utilizat mai mult în lucrările coral-simfonice avînd însă și o serie de manifestări sporadice, în cadrul cărora s-au executat lucrări „a cappela".

Începînd cu toamna anului 1953 corul Filarmonicii a înscris în planul său o serie de concerte „a cappela" înafara participării sale la executarea lucrărilor coral-simfonice.

In cei aproape 4 ani de existență, corul Filarmonicii a obținut succese importante executînd lucrări de mare valoare din repertoriul romînesc, sovietic și universal ca: Requiemul de Mozart, Missa Solemnis de Beethoven, Damnațiunea lui Faust de Berlioz, Simfonia a IX-a de Beethoven, cantata Alexandru Newsky de Prokofiev, Cantata Patriei de Arutiunian, „Pe cîmpia Kulicovo" de Iurii Șaporin, „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea, „Gh. Doja" de C. Palade, „Pe plaiuri moldovene": de Viorel Doboș, „Mai multă lumină" de Sabin Drăgoi ș.a.

In ultima stagiune, mai ales sub conducerea maestrului D. D. Botez, primul dirijor al corului, activitatea a cappela a crescut, calitatea producției îmbunătățindu-se simțitor.

S-au executat lucrări din Orlando di Lasso, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Brahms, Debussy, etc.

Au fost cîntați clasicii romîni ca: Gh. Cucu, Kiriac, Vidu, ca și compozitori romîni contemporani ca: Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Gh. Dumitrescu, N. Lungu, Mihail Jora, Radu Drăgan, ș.a.

Creația compozitorilor sovietici și clasici ruși a fost prezentă în programele corului într-o proporție prea redusă însă față de valoarea acestei creații.

De asemeni s-au executat o sumă de lucrări importante ale compozitorilor din țările de democrație populară ca: „Priveliști din Matra" de Kodaly, „Cîntecul de toamnă" de Karastoianov, „Povestea Muntelui Fei-Hu" de Cian-Vei-Can, „Cîntec de pace" de Gradștein, ș.a.

Începînd cu stagiunea 1954-1955 corul Filarmonicii își va lărgi și mai mult activitatea urmărind în același timp îmbogățirea repertoriului său cu deosebire în ce privește muzica sovietică și cea a țărilor de democrație populară.

In toamna anului 1953 orchestra de muzică populară „Barbu Lăutaru" a trecut de la Institutul de Folclor la Filarmonica de Stat din București, mărindu-se astfel și mai mult sfera de activitate a Filarmonicii.

La începutul anului 1954 s-a creat și forul de îndrumare ideologică, lectoratul literar-muzical menit să alcătuiască conferințele ce preced concertele Filarmonicii ca și programele de sală.

Cu toate deficiențele constatate în munca lectoratului acest organ și-a arătat în stagiunea ce a trecut importanța sa deosebită, contribuind activ la atragerea oamenilor muncii la concertele foarte diferite ca gen ale Filarmonicii prin explicarea muzicii executate, reușindu-se astfel, ca și cei care nu au o cultură muzicală temeinică să poată urmări și pricepe sensul muzicii ce li se prezintă.

Theodor Rogalski

Organizarea concertelor-lecții care este tot sarcina lectoratului, urmărește formarea unui public nou pentru concertele Filarmonicii. Un număr crescînd de oameni ai muncii, vor putea, căpătînd o serie de cunoștințe în domeniul muzicii să analizeze cu plăcere și să înțeleagă muzica executată în concerte simfonice și de muzica de cameră.

Cele cîteva concerte-lecții care au avut loc în stagiunea 1953-1954 au fost astfel alcătuite încît au putut fi urmărite aproape numai de specialiști. Lectoratul prin concertele lecții nu a reușit să ajute în suficientă măsură la îmbogățirea cunoștințelor iubitorilor de muzică.

Începînd cu stagiunea 1954-1955 concertele-lecții vor avea loc săptămînal desfășurîndu-se pe o întreagă stagiune, pe două cicluri. Ele vor fi astfel prezentate încît să fie cu adevărat un ajutor prețios pentru cei care îndrăgesc muzica dar care nu au o pregătire specială.

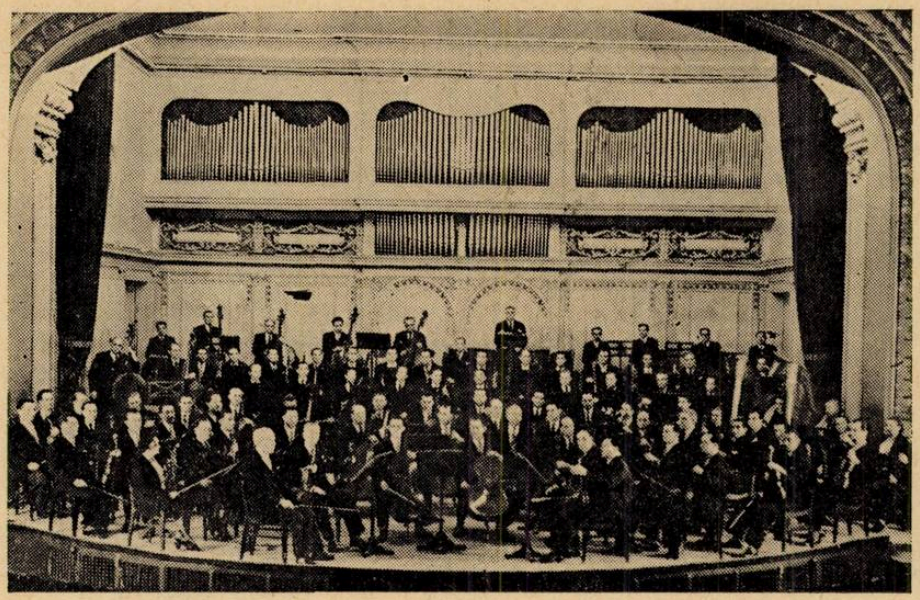
Producția Filarmonicii a cunoscut o linie ascendentă continuă atît sub aspectul calitativ al producției cît și sub acela al cantității. Pînă în anul 1952 activitatea Filarmonicii se rezuma la concertele simfonice săptămînale. Începînd cu acest an, Filarmonica a organizat și recitaluri solistice și concerte de muzică de cameră ca și concerte de cor à capela, puține însă la număr.

De asemenea chiar din anul 1951 se începe o intensă muncă de culturalizare a maselor prin concerte date în fabrici, uzine, cămine culturale, școli, etc., activitate ce a sporit necontenit.

In stagiunea 1953-1954 la concertele Filarmonicii au participat 166.626 spectatori, adică de trei ori mai mult ca în stagiunea trecută și aproape 50% din numărul total al spectatorilor tuturor Filarmonicilor din țară, avînd loc în medie 10-14 concerte săptămînal.

Numai la recitaluri și concerte de muzică de cameră, în număr de 88 — gen puțin frecventat înainte de marele public, — au participat 33.010 spectatori, concerte în care au fost executate de 104 interpreți diferiți, 908 compoziții de 551 compozitori diferiți.

Mai ales în ultima stagiune echipele artistice ale Filarmonicii (brigăzi mixte sau grupuri de artiști din aceeași formație) au dat concerte și



Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Bucureşti

pe alte scene de concert din Capitală şi provincie înafara Ateneului şi Dalles-ului.

S-au dat numeroase concerte în fabrici, la sate, în şcoli, spitale, etc.

In vara acestui an unele brigăzi mixte avînd un repertoriu foarte variat s-au deplasat în cîteva centre mai importante balneo-climaterice, unde au concertat pentru oamenii muncii veniţi la odihnă.

De asemeni orchestra de muzică populară „Barbu Lăutaru" a fost împărţită în două echipe care au plecat în turneu pe două rute diferite în întreaga ţară, dînd aproape 80 concerte în faţa a zeci de mii de muncitori şi ţărani, pe ogoare, şantiere, în spitale, etc.

In felul acesta majoritatea artiştilor colectivului Filarmonicii contribuie la munca de culturalizare a maselor, fiind conştienţi de rolul deosebit de important ce le revine.

Repertoriul Filarmonicii s-a schimbat în cei zece ani aproape radical.

Muzica romînească, muzica sovietică şi clasică rusă ca şi aceea a compozitorilor din ţările de democraţie populară, au început să ocupe un loc din ce în ce mai însemnat.

Compozitorii sovietici şi clasicii ruşi au început a fi cîntaţi pe scară întinsă. Lucrările lui Glinka, Ceaicovski, Musorgski, cele ale lui Şostakovici, lucrările lui Prokofiev şi Haciaturian, cele ale lui Miaskovski şi Kabalevski, produc o vie impresie asupra ascultătorilor noştri, a căror apreciere pentru muzica sovietică creşte pe măsură ce i se face cunoscută.

Dirijorii romîni au obţinut premii de stat pentru interpretarea la înalt nivel artistic a lucrărilor compozitorilor sovietici. Astfel maestrului George Georgescu i s-a decernat titlul de laureat al Premiului de Stat pentru interpretarea Simfoniei a II-a de Haciaturian.

Recent maestrul Constantin Silvestri a obţinut Premiul de Stat pentru interpretarea dată simfoniilor lui Ceaicovski. Nu mai vorbim despre succesele pe care dirijorii noştri le-au avut în străinătate cu lucrările sovietice şi clasice ruse, succese arhicunoscute.

Lucrările compozitorilor din ţările de democraţie populară au fost executate cu toată dragostea de artiştii Filarmonicii.

Au fost primite cu căldură lucrările unor compozitori ca: Dobias (R. Cehoslovacă), Vladigherof (R. P. Bulgaria), Kodaly şi Bartok (R. P. Ungară), Iliev (Bulgaria) Kutev (Bulgaria), Panufnik (R. P. Polonă), ş.a.

Multe dintre lucrările compozitorilor care au primit Premiul de Stat au fost executate de colectivul artistic al Filarmonicii, care depunînd toate eforturile pentru buna reuşită a execuţiei, a contribuit în mare măsură la punerea în lumină a calităţilor compoziţiilor respective. Filarmonica a executat în prima audiţie lucrări distinse cu Premiul de Stat ca: Dansurile şi concertul de pian de Paul Constantinescu, „Simfonia I-a" de Ion Dumitrescu, Oratoriul „Tudor Vladimirescu de Gh. Dumitrescu, Oratoriul „Sub soarele păcii" de Hilda Jerea, „Balada lui Gh. Doja" de C. Palade, ca şi alte lucrări simfonice şi coral-simfonice ale compozitorilor noştri precum şi numeroase lucrări de muzică de cameră.

In ultimele stagiuni, şi mai ales în ultima, s-au organizat seri de muzică romînească, de muzică rusă, de muzică sovietică, maghiară, etc. S-au rezervat concerte speciale sub formă de comemorări sau medalioane închinate unor compozitori ca: Bach, Berlioz (Damnaţiunea) Kodaly, Glinka, Ceaicovski, Musorgski, Dvorak, Schubert, Mozart, Beethoven, Haciaturian, Miascovski, Sabin Drăgoi cu prilejul cărora s-au executat lucrările cele mai reprezentative ale compozitorului respectiv.

Inafară de lucrările compozitorilor consacraţi maeştri ai muzicii romîneşti ca cele ale lui G. Enescu, Mihail Andricu, Tiberiu Brediceanu, M. Jora, Sabin Drăgoi, C. Silvestri, Leon Klepper, Tudor Ciortea, N. Buicliu, L. Feldman, Enacovici, etc. s-au cîntat şi lucrările unor compozitori tineri valoroşi ca cele ale lui Radu Paladi, D. Bughici, Doru Popovici, Th. Grigoriu, Pascal Bentoiu ş.a.

Datorită măsurilor luate de Partid şi Guvern azi orice compoziţie valoroasă poate fi ascultată de compozitor şi de public imediat după ce a căpătat forma definitivă, porţile Filarmonicii fiind larg deschise oricărui creator de talent.

Cu toate succesele dobîndite de Filarmonică prin îmbogățirea și lărgirea repertoriului, prin înmulțirea pieselor în primă audiție, prin atribuirea unui loc de cinste muzicii românești, lipsuri însemnate dăinuie încă, lipsuri ce fac uneori ca succesele să fie umbrite.

Repertoriul are încă o serie de deficiențe a căror înlăturare trebuie să fie o sarcină centrală a conducerii Filarmonicii. Atît în programele orchestrei simfonice, ale corului cît și în cele ale recitalurilor și concertelor de muzică de cameră nu au figurat în suficientă măsură creațiile compozitorilor sovietici și ale celor din țările de democrație populară și mai ales ale contemporanilor.

De asemeni uneori conducerea Filarmonicii din lipsă de suficientă informație sau dintr-o poziție codistă față de interpreți a acceptat să figureze în programe lucrări lipsite de conținut și neinteresante, al căror rol cultural-educativ este aproape inexistent.

Dintr-o greșită orientare și din lipsa unui control serios s-au executat unele lucrări nereprezentative pentru compozitorul respectiv, ceea ce nu a ajutat la cunoașterea compozitorului de către publicul ascultător.

In ce privește repertoriul orchestrei de muzică populară, el a fost îmbogățit în prea mică măsură, nefiind cuprinse toate regiunile țării și nici cele mai de seamă cîntece ale folclorului românesc.

Pentru stagiunea viitoare s-au și luat o serie de măsuri menite să determine o cotitură în privința repertoriului.

Muzica românească va avea un loc cu totul special, dîndu-i-se o atenție mult mai mare ca în stagiunea trecută, atît în ce privește mărirea numărului pieselor executate cît și în privința alegerii lor.

Muzica sovietică și clasică rusă va fi reprezentată printr-un număr mult mai mare de lucrări. Lucrările compozitorilor din țările de democrație populară figurează în planul pe 1954-1955 în toate genurile de concerte, cu un procent mult sporit.

Se vor organiza mai multe medalioane de compozitori, comemorări și seri de muzică națională.

Printr-o colaborare mai strînsă cu Institutul de Folclor, printr-o cercetare mai amănunțită a tezaurului cîntecului popular, conducerea Filarmonicii va urmări îndeaproape îmbunătățirea repertoriului orchestrei de muzică populară „Barbu Lăutaru".

Extinderea activității Filarmonicii în ultimii ani și mai ales în ultima stagiune a oferit prilejul atît soliștilor Filarmonicii cît și unui număr foarte mare de colaboratori dinafară să participe în calitate de executanți la producția instituției. Artiști de prima mînă ai RPR ca: Ștefănescu-Goangă, Arta Florescu, Constantin Stroescu, N. Secăreanu, Sylvia Șerbescu, Cornelia Gavrilescu ș.a. au obținut o binemeritată răsplată din partea publicului. Tineri interpreți ca Georgeta Marinide, Vera Rudeanu, Lila Cristescu, Michaela Botez, Blanche Adelstein, Simona Faru, Adina Ghimpu, au avut o caldă primire cu ocazia concertelor ce le-au susținut.

Pentru stagiunea viitoare s-a prevăzut lărgirea cercului colaboratorilor Filarmonicii, dîndu-se prilejul unui număr cît mai mare de artiști să înfățișeze publicului nostru măestria artei lor interpretative.

In munca de organizare a concertelor pe baza unei tematici precise, adeseori ne-am lovit de repertoriul sărac al multora dintre soliștii noștri și chiar de o atitudine condamnabilă de indiferență față de muzica românească. Este neîndoielnic că o asemenea poziție nu-l poate cinsti și nu poate decît pune la îndoială sentimentele patriotice ale unui artist din RPR. Trebuie remarcat că au fost concerte la care atît unii soliști cît și unele formații de muzică de cameră s-au prezentat sub nivelul artistic pretins de Filarmonică, fie din cauza calității necorespunzătoare (programarea în concerte a unor elemente lipsite de suficiente posibilități) fie dintr-o insuficientă pregătire a concertului, ceea ce a dovedit lipsa de control a conducerii Filarmonicii și o oarecare ușurință în programarea interpreților.

Regimul democrat-popular a căutat să dezvolte și pe plan artistic legăturile de prietenie cu alte țări și în primul rînd cu U.R.S.S.

De-a lungul celor zece ani am fost vizitați de o seamă de artiști valoroși din U.R.S.S. și din țările de democrație populară, care au obținut succese răsunătoare în țara noastră.

Au concertat în cadrul Filarmonicii, mari interpreți sovietici ca: David Oistrach, Lev Oborin, Daniil Șafran, Mark Reisen, Zara Doluhanova, Iurii Briușkov ș.a. precum și vestitul cvartet „Vuillaumme". Din R. Cehoslovacă am avut prilejul să aplaudăm artiști ca: Karl Ancerl, Vaclav Neuman, Palenicek, Plocek, Gasparek, precum și cîteva formații de muzică de cameră valoroase ca: nonetul ceh, cvartetul „Smetana", cvintetul de suflători ai Filarmonicii din Praga. Am fost gazdele unor artiști maghiari de frunte ca: L. Szomogi, Annie Fischer, Feremczic, Zaturetky, Hernady, ș.a. precum și al orchestrei simfonice Radio din Budapesta.

Nu au lipsit nici oaspeți din R. Polonă ca: Gr. Fittelberg, Rowicky, Richard Bakst, Barbara Hesse Bucovska, Grazina Bacewicz ș.a. precum și orchestrele simfonice din Varșovia și Cracovia. Din R.D. Germană am fost vizitați anul trecut de dirijorul Seidelman, de pianistul Lahman și de admirabilul cor de copii „Kreuzchor" din Dresda.

In același timp grupuri de artiști români au vizitat U.R.S.S. și țările prietene și vecine obținînd succese demne de toată lauda. Numai în primele șase luni ale anului acesta, un grup de artiști în frunte cu Constantin Silvestri din care făceau parte: Ion Voicu, Mîndru Katz, Magda Ianculescu și Dagobert Bucholtz au concertat în cîteva orașe mari ale U.R.S.S.

Cronicile vieții de concert sovietice sînt mărturie a succeselor obținute de artiștii români. Un

alt grup de artiști în frunte cu maestrul George Georgescu din care făceau parte: Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu au susținut concerte în R. Cehoslovacă. Succesul de care s-a bucurat acest al doilea grup de artiști plecați în străinătate anul acesta a fost subliniat de către presa cehoslovacă, care n-a avut decît cuvinte elogioase la adresa artiștilor noștri.

Oaspeți de seamă am primit în acești ani din R. P. Bulgaria ca: Sașa Popov, Vladimir Semionov, Ruslan Raicev, Radosveta Boiadjeva, Raina Mihailova ș.a.

Bilanțul celor zece ani de activitate a Filarmonicii de Stat din București demonstrează saltul uriaș care s-a obținut în producția acestei instituții muzicale a țării, datorită grijii și ajutorului permanent acordat de Partidul și Guvernul nostru.

Statul democrat-popular a creat cele mai favorabile condiții creatorilor și interpreților pentru dezvoltarea artei lor și pentru înflorirea artei în RPR.

Crearea unei muzici inspirate din frămîntările maselor, a unei muzici legată de popor și făurită pentru popor trebuie să fie răspunsul patriotic dat de creatorii noștri dragostei de care sînt înconjurați de masele de oameni ai muncii.

Promovarea muzicii romînești trebuie să fie o datorie de onoare a fiecărui artist-interpret. Creația nouă a compozitorilor romîni, care arată drumul parcurs de poporul împilat secole de-a rîndul, care înfățișează viața noastră de azi, care arată perspectivele luminoase ale viitorului, trebuie să constituie preocuparea principală a interpreților noștri.

Trebuie să fie limpede că în arta interpretării muzicale, patriotismul rezultă din poziția artistului în problema promovării a tot ce este nou și ne aparține. Să păsim înainte spre noi succese, punînd întregul talent ca și priceperea în slujba poporului nostru, pentru transformarea socialistă a patriei noastre.

Despre activitatea orchestrei „Barbu Lăutaru"

de CONSTANTIN GH. PRICHICI

În condițiile noi ale vieții artistice din țara noastră, înființarea orchestrei populare „Barbu Lăutarul" a reprezentat un cîștig considerabil pentru muzica populară romînească. Aceasta începuse a fi dată uitării. Tarafurile și orchestrele din localurile de petrecere, puneau mare preț pe elucubrațiile isterice ale muzicii sincopate cu vădit iz cosmopolit. Lipsită de melodie, folosind noianurile de discrepanțe armonice atonaliste, speculînd la infinit unele formule ritmice, mai mult decît banale, asociate dansurilor ce, în schimonosiri isterice, denaturau frumosul și întronau mocirla unei vieți de corupție a trupului și sufletului, această așa zisă „muzică" și aceste dansuri, nu făceau decît să întroneze un gust și un „fel de viață" cu totul străin de bunul simț și bunele tradiții spirituale, oglindite atît de curat în cîntecele și dansurile noastre populare. Această situație nu putea să mai dăinuiască.

Inspirîndu-ne din exemplul minunatelor ansambluri sovietice, care pun atît temei pe frumusețea cîntecului și jocului popular, am trecut la înfăptuirea unor ansambluri de muzică populară, corespunzătoare noilor cerințe. Incetul cu încetul micile tarafuri de muzică romînească s-au reunit sub conducerea Sindicatului Artiștilor instrumentiști, alcătuindu-se astfel mai multe tarafuri mari — „Garofița" — „Săbărelul" — „Ciocîrlia" și „Barbu Lăutaru".

In anul 1949, în urma unui concurs, folosindu-se elementele cele mai bune din formațiile de mai sus, s-a format pe lîngă Institutul de Folclor, prima orchestră populară, căreia i s-a dat numele unuia dintre cei mai vestiți artiști populari moldoveni, „Barbu Lăutaru". Activitatea formației noi a fost îndrumată tot mai mult, spre o puternică valorificare a folclorului nostru. Organizarea orchestrei s-a îmbunătățit în parte și prin primirea de cadre noi. Repertoriul și-a căpătat o prețuire mai mare și o dezvoltare treptată, iar interpretarea cîntecelor a fost îndrumată tot mai mult, pe calea sănătoasă a realismului socialist.

Primele turnee în străinătate au demonstrat că orchestra populară „Barbu Lăutaru" pășea pe calea cea adevărată a vieții noi artistice iar marile ei succese ne-au îndreptățit să credem că avem asigurate toate posibilitățile de viu progres, într-un viitor cît mai apropiat. Atît cronicile ziarelor din Uniunea Sovietică, Cehoslovacia, Polonia, Ungaria și Bulgaria, cît și ale celor din țara noastră, au consemnat la loc de frunte toate realizările artistice ale orchestrei.

Intre timp, conducerea și colectivul științific al Institutului de Folclor, și-au pus problema îmbunătățirii organizatorice a orchestrei, pentru a determina astfel trecerea de la forma de taraf mare, la cea de orchestră populară reprezentativă. Preocupările au fost îndreptate asupra unei largi folosiri a instrumentelor autentice, populare, precum și asupra metodelor care puteau asigura creșterea calitativă a repertoriului muzical. Intr-o oarecare măsură, unele rezultate bune n-au întîrziat să se vadă. Ținîndu-se seama de drumul nou și de rolul deosebit pe care trebuia să-l aibă orchestra populară „Barbu Lăutaru" atît de iubită de masele populare, care au ascultat-o în nenumărate rînduri, fie în sălile de concert fie în emisiunile de radio, încă de la început s-a pus și problema ridicării nivelului ideologic și artistic, al tuturor membrilor săi. In anul 1951, în urma cererilor repetate ale instrumentiștilor s-a început alfabetizarea muzicală, care a dat rezultate remarcabile, încît în 1952, orchestra a putut executa o serie de cîntece, folosind înafară de metoda tradițională, orală și notarea muzicală scrisă. Era un început promițător, care din motive neînțelese, n-a fost dus mai departe, decît într-o mică măsură. Incepînd din octombrie 1953, orchestra populară „Barbu Lăutaru" a fost integrată Filarmonicii de Stat din București.

Dacă pînă la acea dată, concertele orchestrei se dădeau mai rar, fiind legate de anumite prilejuri festive, imediat după trecerea în cadrul Filarmonicii de Stat, s-a pus problema ca orchestra populară să aibă o activitate cu ritm mai viu, planificîndu-i-se concerte săptămînale.

Contîndu-se pe interesul viu pe care-l manifestau marile mase populare, această organizare a muncii artistice era bine venită. Rămînea de văzut, dacă orchestra, prin felul cum era organizată, ținîndu-se seama de repertoriul pe care-l avea și de posibilitățile de înnoire și creștere ale acestuia, putea să facă față sarcinilor noi. Trebuia începută o luptă deosebită pentru a putea asigura îmbogățirea repertoriului, dîndu-se astfel posibilitatea ca programele concertelor, să prezinte oricînd, piese noi din diferite regiuni ale țării, folosind într-o largă măsură și soliști vocali și instrumentiști noi.

Formele de aranjament ale pieselor muzicale, urmau să îmbrace cîntecele într-o haină armonică și orchestrală tot mai vie, mai atrăgătoare și mai potrivită cu specificul cîntecului popular, tinzînd a face trecerea de la metodele vechi, specifice tarafurilor mici și mari, spre metode mai noi, proprii unei *orchestre populare reprezentative*. Așa ar fi trebuit să fie, dar felul cum orchestra populară „Barbu Lăutaru" și-a dus munca în prima jumătate a anului 1954, ne dă mult de gîndit. Am urmărit

îndeaproape, un număr de concerte ale orchestrei, pentru a ne putea da mai bine seama de felul cum își dirijează activitatea în cadrul Filarmonicii de Stat. Socotim de datoria noastră a lua o poziție critică hotărîtă, arătînd rînd pe rînd, tot ce am găsit că nu corespunde mersului înainte al acestei formațiuni orchestrale. Ținînd seama de noua situație creată orchestrei populare „Barbu Lăutaru" ce reprezintă o îmbunătățire materială bine simțită pentru membrii săi, era normal ca în condițiile noi de muncă să nu se pornească fără a se face o reorganizare corespunzătoare. Cu o ușurință neînțeleasă, s-a trecut peste această problemă atît de importantă, fapt care a determinat ca rezultatele artistice să nu mai fie acelea pe care le așteptam noi.

Astfel, orchestra, cu mici modificări, a rămas la vechea componență, care atît din punct de vedere al condițiilor organizatorice, cît și al calității instrumentiștilor, a devenit necorespunzătoare. Nu negăm valoarea artistică a unor elemente din cadrul orchestrei, dar acestea sînt prea puține pentru a putea ajuta ca nivelul artistic al programelor, să fie asigurat. Socotim necesar să arătăm organizarea — pe instrumente — a orchestrei, după cum urmează :

zece violine I, șase violine obligate, patru violine II, trei viole, patru violoncele, patru contrabași, patru acordeoane, patru țambale mari, șase cobze, o ghitară, doi clarineți (B), două torogoate, trei fluiere, un flaut, două naiuri și o tobă.

Sînt folosiți ca soliști instrumentali : Fănică Luca, artist emerit al R.P.R. (nai), Iliuță Rudăreanu, laureat a Premiului de Stat (clarinet), Damian Luca, laureat a trei concursuri internaționale (nai) și alți instrumentiști ai formației, iar ca soliști vocali : Maria Lătărețu, Emil Gavriș și alții, care pot fi auziți în cadrul emisiunilor posturilor noastre de radio. Dirijorii formației sînt : Nicu Stănescu, laureat al Premiului de Stat și Ionel Budișteanu, laureat al celui de al IV-lea concurs internațional, ținut anul trecut la București.

Felul cum este organizată orchestra, nu permite folosirea în condiții optime a specificului instrumentelor populare, aceasta făcîndu-se numai într-o oarecare măsură și în mod defectuos, cum este cazul fluierelor, în permanență neacordabile, fiind întrebuințate solistic doar într-un număr restrîns de piese muzicale. Cu toate că în satele de munte, mai întîlnim unul dintre instrumentele populare cele mai vechi — cimpoiul — (Gura Negri, reg. Suceava. Valea Mare, reg. Bacău, Bătrîni, reg. Prahova, ș. a.), totuși în orchestra populară reprezentativă nu-l găsim folosit de loc. In Banat și Moldova își găsesc o largă întrebuințare instrumentele de alamă (trompete, tromboni, ș. a.) în fanfarele sătești și în unele formații de tarafuri. Ele ar putea să fie folosite în orchestra populară, aducînd o îmbogățire timbrală apreciabilă. De curînd am putut constata din nou, că în nordul Moldovei, fluieraşul de metal este folosit în taraf aducînd o contribuție deosebit de valoroasă, fiind perfect acordabil. In orchestra „Barbu Lăutaru" nu-l găsim de loc. Ar fi de ajuns dacă s-ar asculta emisiunile postului din Republica Socialistă Moldovenească, de la Kișinău, spre a se putea vedea cum au fost puse în valoare toate instrumentele specificate mai sus și care cu tot specificul apropiat de cel moldovenesc, nu sînt folosite la noi. Dacă toba mare a devenit unul din instrumentele de percuție nelipsit atît în fanfarele sătești cît și în tarafuri, observăm că în orchestra populară „Barbu Lăutaru" printr-o împrejurare de neînțeles își găsește folosirea un fel de tambură militară franceză, rămasă poate din timpul retragerii lui Napoleon din Rusia. Un obiect mai mult de muzeu, decît pentru folosirea într-un ansamblu de orchestră populară. Cele patru acordeoane de diferite tipuri și acordaje (870 și 880 vibrații) joacă un rol în orchestră, mai mult pentru a demonstra parcă inutilitatea acordajului. Ele constituie precum se poate vedea, ceva cu totul nefiresc, la care se mai adaugă și felul de a fi întrebuințate în orchestră, acompaniind după ureche, fără a intra în specificul cîntecului popular, amintindu-ne de multe ori, prin unele efecte melodice și unele cadențe armonice, influențele nesănătoase, cosmopolite, împrumutate din repertoriul de muzică ușoară și de dans al orchestrelor, care cîntă la unele restaurante și la prilejuri de petrecere. Cele patru țambaluri mari demonstrează și ele neputința unui acordaj perfect. Felul cum sînt folosite în orchestră, trebuie să dea de gîndit mai mult colectivului și dirijorilor, care nu înțeleg să pună într-o justă valoare, atît posibilitățile tehnice ale instrumentului, cît și cele ale instrumentiștilor, ce cîntă rar divizați în formația de țambal I și II. Ținîndu-se seama că țambalul, prin marile lui posibilități melodice și armonice, este un instrument de bază, în acompaniament, printr-o justă folosire ar ajuta mult la îmbunătățirea generală a sonorității orchestrei. Grupul cobzelor corespunzător doar din punct de vedere numeric nu mai este corespunzător din cauza lipsei de acordaj care se simte de la un instrumentist la altul. Sonoritatea plăcută și caracteristică a instrumentului, precum și posibilitățile, de întrebuințare, fie în acompaniament, fie în conducerea liniei melodice, nu sînt folosite judicios decît într-o mică măsură. Aici trebuie să spunem că nu numai instrumentul poate fi de vină ci și instrumentiștii, care înafară de doi dintre ei, nu aduc decît o slabă contribuție în ansamblul orchestrei. Cele două naiuri suferă și ele din lipsa unui corect acordaj. In ceea ce privește grupul mare al coardelor ne putem da seama că acestea sînt într-o vădită disproporție numerică (zece violine I, șase obligate, patru violine II, trei viole, patru violoncele și patru contrabași), departe de a

putea stabili un just echilibru sonor în cadrul formației. Această disproporție atît de evidentă, pentru toți care au ascultat și cunosc bine orchestra populară „Barbu Lăutaru" demonstrează o lipsă de preocupare și cere o soluționare grabnică din partea conducerii Filarmonicii de Stat. Acum, după ce am arătat felul cum este organizată orchestra populară „Barbu Lăutaru" socotim necesar să înfățișăm felul în care vedem noi organizarea unei orchestre populare reprezentative pentru țara noastră.

In acest scop, se impune ca formația orchestrei să aibă o componență care să asigure o bună interpretare a repertoriului general, din toate regiunile țării, potrivit specificului lor folcloric.

Ținînd seama de instrumentele care trebuie să intre în organizarea orchestrei, cît și de proporția lor numerică, propunem următoarea formație: *opt violine I, șase violine obligate, cinci violine II, patru viole, trei violoncele, trei contrabași, trei cobze I, două-trei cobze II, două țambale I, două țambale II, două fluiere, două naiuri, doi clarineți (B), două torogoate, două trompete, un trombon, un cimpoi, două acordeoane și baterie.*

Pentru ca orchestra să poată ajunge la această organizare, nu are de făcut nici un fel de efort, fie de natură tehnică, fie de natură materială, acest lucru necesitînd doar o preocupare atentă a celor în drept. Unele obiecțiuni care s-ar mai putea ridica, privind instrumentele de suflat netemperate (fluierul și cimpoiul), cad de la sine, datorită faptului că s-a putut dovedi că și aceste instrumente sînt capabile de perfecționare. In cadrul concursului internațional pentru soliști instrumentiști și orchestre populare care s-a ținut anul trecut la București, în timpul Festivalului Tineretului, s-au prezentat doi soliști cimpoieri din Cehoslovacia, care avînd instrumente perfecționate, au cîntat mai multe duete, dovedind o înaltă măestrie artistică. Am remarcat atunci că prin perfecționarea tehnică, nu se pierduse nimic din specificul instrumentului, ci se cîștigase o mai mare sonoritate, cu un timbru nealterat, mult îmbunătățit. Despre fluieraşul de metal, folosit în Moldova de nord, am amintit și cu alte prilejuri, arătînd că țăranul muncitor Ilie Cazacu, unul dintre cei mai buni fluierari, premiat cu prilejul concursurilor Căminelor Culturale care s-au ținut anii trecuți, cîntă cu un instrument perfect acordat, în taraful lui Sidor Andronicescu din com. Fundul Moldovei regiunea Suceava.O problemă de organizare mai este și aceea privitoare la soliștii instrumentiști și vocali. Dacă pentru cei dintîi rezolvarea pare mai ușoară, ținînd seama că chiar în actuala formație a orchestrei sînt cîteva elemente foarte valoroase, distinse cu premii de stat sau laureați ai concursurilor internaționale, pentru soliștii vocali întîmpinăm o greutate mai mare. Se impune ca formația să folosească mai mulți soliști vocali, dintre care ar fi necesari patru soliști permanenți: *o soprană, o altistă, un tenor și un bas.* Acești soliști ar trebui să-și însușească cît mai just stilurile specifice diferitelor regiuni ale țării, astfel încît să aducă o reală îmbunătățire în interpretarea cîntecului popular. O altă problemă, de cea mai mare importanță, este cea a dirijorilor. Atît Nicu Stănescu cît și Ionel Budișteanu, au avut în trecut o perioadă de ascensiune artistică, dovedind calități pentru care au fost cu prisosință răsplătiți. Din ce în ce se observă că gustul artistic al marelui public crește tot mai mult. Masa muncitoare, care iubește atît de mult cîntecul popular romînesc, răsplătește din plin orice manifestare artistică a orchestrei, dar cere de la ea, o îmbunătățire calitativă atît în ceea ce privește repertoriul cît și interpretarea lui.

Aceste condiții depind direct de capacitatea și măestria artistică a dirijorilor și apoi de cele ale orchestrei. Din cele observate de noi, la audiția concertelor din ultimele două luni, reiese net o rămînere în urmă a dirijorilor care au fost depășiti de cerințele actuale. Cei doi dirijori care au dovedit în trecut că pot realiza o interpretare valabilă, cu toate că au avut condiții mai puțin favorabile și experiență mai mică, trebuie să înțeleagă neapărat că pentru a asigura mersul înainte al orchestrei, este necesar să meargă în pas cu cerințele auditoriului, ridicîndu-și necontenit nivelul ideologic și profesional.

A lucra mereu cu mijloacele proprii unui taraf mărit și a nu ști să folosești resursele deosebit de prețioase pe care ți le oferă o orchestră populară reprezentativă, a rămîne la metodele învechite, bazate mai mult pe rutină și a nu căuta formele noi de prezentare a cîntecului popular, corespunzătoare posibilităților orchestrei, înseamnă a nu ține seama de saltul calitativ ce se impune, tocmai pentru a marca trecerea de la forma de *taraf mărit* la cea a *orchestrei populare reprezentative.* Acest lucru trebuie să se simtă atît în condițiile noi de muncă și manifestare artistică a orchestrei cît și în repertoriul ei. Dacă ținem seama de activitatea din ultimii cinci ani, observăm că repertoriul ei nu s-a mărit în proporțiile corespunzătoare cererilor actuale de manifestare a formației. In diversele programe ale orchestrei, am întîlnit mereu, cam aceleași piese muzicale: *hora Mărțișorului, hora Șapte scări, hora Furtuna, hora de la Clejani* ș. a. In ceea ce privește sărăcia repertoriului soliștilor, cred că nu trebuie să mai insistăm asupra faptului că Fănică Luca se sprijină doar pe cîteva piese ca *Ciocîrlia, Sîrba* și cîte o romanță două, iar Maria Lătărețu interpretează mereu aceleași cîntece începînd cu *Doina din Gorj* și terminînd cu *Sanie cu zurgălăi.*

In repertoriul orchestrei se mai adaugă o serie de cîntece ale lăutarilor bucureșteni, abundînd printr-o excesivă prezentare lăutărească a așa ziselor: *horă de concert, „sîrbă de concert"* inevitabile *geamparale,* cîteva *brîuri din*

Oltenia și *din Muscel*, apoi mereu, cam aceleași cîntece, luate din repertoriul lăutarilor din *Gorj*, *Argeș*, *Muscel* și împrejurimile Bucureștilor. Cîntecele ardelenești și cele bănățene, sînt destul de puține la număr. Cele din nordul Ardealului și din Moldova, aproape inexistente. Subliniem apoi, absența totală a cîntecelor populare ale minorităților naționale din țara noastră.

Astfel se prezintă, în cîteva cuvinte situația repertoriului orchestrei populare „Barbu Lăutaru".

Dacă ne mai gîndim la varietatea pieselor, la diversitatea genurilor de cîntece, care la noi sînt destul de numeroase, observăm că repertoriul orchestrei „Barbu Lăutaru" abundă în mod cu totul exagerat, în melodii de dansuri populare și într-o proporție prea redusă pune în valoare celelalte genuri de cîntece. Am arătat că forma de prezentare orchestrală a repertoriului de cîntece populare s-a făcut, fie folosind metoda tradițională — orală — fie cea a aranjamentelor scrise. Desigur că pînă în prezent, orchestra nu și-a putut însuși bunele condiții de execuție, bazate pe aranjamente muzicale scrise, deoarece nu are încă o capacitate proprie execuției de acest fel și nici nu a avut un repertoriu mai bogat, scris în forma cea mai potrivită și mai valabilă din punct de vedere artistic.

De altfel, compozitori ca Sabin Drăgoi, M. Chiriac ș.a. au scris un număr de piese pentru orchestră populară, care au fost executate în diverse concerte publice, cu rezultate mulțumitoare. Incă mai există păreri împărțite în ceea ce privește metoda de însușire a repertoriului, de către instrumentiști. Astfel, unii au susținut și mai susțin cu multă convingere, că lăutarii nu pot cînta romînește, în stil popular, decît dacă rămîn la vechea metodă de muncă, asimilînd și executînd apoi cîntecul, pe cale orală, fără a folosi notele muzicale scrise. In felul acesta se păstrează și se dezvoltă procesul de spontaneitate creatoare.

Alții susțin că prin aranjamentele muzicale scrise, se elimină arbitrariul din execuție, se ajunge la o realizare controlabilă sub aspectul notării și se poate merge mai ușor pe linia adaptării unui repertoriu mai evoluat, sub toate aspectele. Pentru stadiul actual al orchestrei „Barbu Lăutaru", gîndindu-ne la perspectivele ei de viitor, noi sîntem în căutarea adevăratei poziții, care se pare că nu-i nici de partea celor dintîi, nici de partea celor de pe urmă, ci mergînd pe calea de mijloc, ea este cea mai potrivită, cea mai justă.

De altfel, această problemă de o importanță deosebită, credem că ar fi bine să facă obiectul unei serioase discuții, pentru a se putea ajunge apoi la o soluție adoptată de toți, fie ei muzicologi, compozitori sau interpreți. Totuși, pare bizară și lipsită de susținere științifică, părerea celor care pun accentul în mod cu totul deosebit, pe tot ceea ce reprezintă deprinderea de a cînta, folosind numai metoda tradițională orală, respingînd felul de a folosi și notarea muzicală scrisă. Oare sutele de mii de coruri sătești de pe întreg cuprinsul Uniunii Sovietice nu cîntă și nu păstrează specificul național în cîntec, atunci cînd cîntă și pe note? Țiganii ruși sau țiganii maghiari, cîntînd și pe note deformează conținutul și în general prin interpretarea lor schimbă specificul cîntecului popular?

Credem că oricine poate da un răspuns care să infirme susținerea unei stricte oralități. In ceea ce privește poziția adoptată de cealaltă extremitate, rămîne de văzut, în ce măsură compozitorii noștri cunosc cîntecul popular, cunosc procedeele tradiționale de prelucrare și aranjamente, cunosc instrumentele populare și tehnica lor. Desigur că acum la început, sînt destul de puțini, mai ales că nu toți se dedică felului de a scrie pentru aceste formații.

Pînă cînd vom ajunge ca tot mai mulți compozitori să îmbrățișeze cu dragoste, această problemă a prelucrării și aranjamentelor pentru orchestra populară, nu ne rămîne altă cale, decît de a folosi și metoda tradițională și cea nouă, bazată pe un repertoriu scris corect pentru orchestrele populare. Raportînd direct situația, la poziția pe care trebuie să și-o însușească dirijorii orchestrei populare „Barbu Lăutaru" în munca lor de punere în valoare a repertoriului muzical, socotim că cea mai bună cale este cea a îmbinării în mod armonic, a celor două metode, luîndu-se de la fiecare, ceea ce este bun, ceea ce este valabil și poate asigura adevărata cale spre progres. Ca o primă condiție, se impune ca și orchestra, printr-o muncă continuă, bine îndrumată, să folosească calea unei corecte inițieri muzicale, însușindu-și o bună citire a notelor și o mai valoroasă execuție a repertoriului scris. In felul acesta, munca va fi mult ușurată și însușirea pieselor de repertoriu se va face în condiții mai bune din punct de vedere artistic și într-un timp mai scurt.

O altă problemă de o importanță deosebită, este aceea a alcătuirii programelor de concert. Ea privește direct colectivul de conducere și pe dirijorii orchestrei. Așa cum am putut observa în diverse ocazii alcătuirea programelor de concert, strîns legată de posibilitățile de repertoriu, s-a dovedit a fi pe de-a-ntregul improvizată și, credem noi, necontrolată de conducerea Filarmonicii de Stat, fiindcă altfel nu se explică modul de prezentare a unor programe. Pentru a prezenta cît mai concret afirmațiile noastre, dăm mai jos, titlurile pieselor muzicale ce au intrat în programele concertelor orchestrei „Barbu Lăutaru" executate în zilele de 9 mai și 25 mai a.c.

Concertul de muzică populară romînească, dirijat de Nicu Stănescu în seara zilei de 9 mai a.c. a fost alcătuit din: *Bătuta olteneasca, Călușul din Gorj, Joc la două fluiere, Mioriția — horă de concert — Geamparalele, Hora Bucureștiului, Cîntec de joc* din Banat, *Doină gor-*

jenească, Au plecat olteni la coasă, Hora lui Lică, Balada soarelui, Jieneasca, joc de la *Coşereni, Lampa*-romanţă, *La cules de cucuruz, Sîrba lui Fănică Luca, Anicuţa neichii dragă, Balada din caval* (cîntată din clarinet), *Sîrba poporului, Ciobănaş cu trei turme de oi, Toanta, Cîntec cu strigături din Oaş, Sîrba la două clarinete, Horă* — executată de grupul de cobze, — *Ardeleana şi joc bănăţean*, încheindu-se *cu Hora lui Timoşca.* Din enumerarea pieselor cuprinse în program, se poate observa cu multă uşurinţă, felul cu totul improvizat al alcătuirii acestuia : melodiile de jocuri predomină într-o proporţie covîrşitoare.

In marea lor majoritate, cîntecele sînt luate din repertoriul oltenesc şi muntean. Doar cîteva din Ardeal şi Banat, nici unul din Moldova, nici un cîntec al minorităţilor naţionale. De aici, reiese clar lipsa de variaţie a programului şi defectuoasa lui întocmire.

Concertul de muzică populară romînească, dirijat de Ionel Budişteanu, în seara zilei de 25 mai a.c. a fost alcătuit din : *Cîntecul lui „Barbu Lăutaru", Hora tineretului, Ca la Breaza (joc) Cîntec şi Horă, Invîrtita, Brîu şi joc de doi ca-n Banat, Fire-ai să fii măi băete. Cîntecul fusului, Hora Mărţişorului, Doină, Horă, Ciocîrlia, Mică suită de cîntece şi jocuri populare,* formată din : *Să-mi cînţi cobzar, Pe deal pe la Cornăţel, Sîrbă din Muscel, Chindia* (joc) apoi *Horă veche, Joc din Rîureni, Gaida* joc, în care un singur gen „Hora" formează — joc macedo-romîn, *Hora de la Clejani, Cîntec din Bihor, Na, na, na, şi la mîndra* — cîntec — *Hora lăutărească, De-ar fi drumul prin pădure,* — cîntec — *Hora din Vîlcea, Sîrba craioveancă, Horă de concert, două cîntece din Gorj,* încheindu-se cu *Hora lui Arghir.*

Dintr-o privire aruncată fugitiv, observăm că programul are o componenţă asemănătoare în ceea ce priveşte abuzul faţă de melodiile de joc, în care un singur gen, „hora" formează zece puncte din program.

Precum vedem, un concert mai mult „dansant". Pentru a demonstra lipsa de variaţie, am dat exemplul horei, atît de mult folosită, şi în acelaşi timp, aceeaşi axare puternică pe repertoriul oltenesc şi muntean.

De unde deducem atunci, că orchestra populară „Barbu Lăutaru" este orchestra reprezentativă a ţării noastre ? Din repertoriu şi din program nu putem susţine cu nimic acest caracter reprezentativ. Nu-i putem acorda decît un rol regional, raportat la Oltenia şi Muntenia. Dacă la toate acestea, mai adăugăm şi faptul că soliştii instrumentişti şi vocali au un repertoriu de cîntece foarte redus, pe care-l repetă la infinit şi că toate cîntecele sînt arhicunoscute, putem uşor deduce cît interes prezintă pentru publicul audifor un astfel de program. Socotim necesar să dăm cîte un exemplu sau două, din fiecare program.

Astfel, Maria Lătăreţu a cîntat în concertul din ziua de 9 mai, cîntecele : „Doină gorjenească şi „Au plecat olteni la coasă" iar Emil Gavriş a cîntat „Toanta" şi „Cîntec cu strigături din Oaş", care în atmosfera de concert a Ateneului, a găsit potrivit a strecura unele strigături destul de ...nesărate, făcînd abstracţie de piperul lor cu substrat trivial. Marcel Budală — la acordeon — şi-a cîntat şi el bucăţile arhicunoscute de public, din emisiunile de la Radio : „Geamparalele" şi „Hora Bucureştiului", însoţindu-le de o mimică specială, proprie mai mult unor obiceiuri de local de petrecere, dar nicidecum pentru o sală de concert. S-ar putea numi aceasta, mai pe înţelesul tuturor, „un fel de umplutură de program". Şi atunci, ne putem pune foarte serios întrebarea : cine a alcătuit asemenea programe ? Cine le-a controlat ? Cine răspunde de alcătuirea lor ? Publicul ? El săracul ... le suportă.

Noi putem să afirmăm că programele au fost întocmite de oameni fără simţul răspunderii, lipsiţi de nivel ideologic şi politic, lipsiţi de bun gust artistic. A tăcea, fără a le spune acest adevăr, înseamnă a nu le da nici un ajutor şi a-i lăsa înainte să greşească.

In ceea ce priveşte cele două programe amîntite mai sus, înţelegem să relevăm unele aspecte cu totul nesănătoase, referitor la modul de prezentare a aranjamentelor orchestrale a unor cîntece.

Noi acordăm o preţuire deosebită aranjamentelor muzicale, făcute pe bază tradiţională, atunci cînd ele sînt bine realizate.

Nu tot acelaşi lucru îl putem spune despre felul necontrolat şi cu totul arbitrar, în care au apărut unele aranjamente muzicale, ce au putut fi auzite atît la concertul din ziua de 9 mai cît şi la cel din 25 mai a.c.

Atît tovarăşul Nicu Stănescu cît şi tovarăşul Ionel Budişteanu, au demonstrat net că se mai găsesc încă sub influenţa vie a unui repertoriu eterogen, specific unor cerinţe mai mult de local de petrecere sau ale unor restaurante, unde rolul muzicii este redus să ajute „la o bună digestie", decît a unui repertoriu corespunzător unei săli de concert.

Desigur că deformaţia profesională a celor doi dirijori, ei înşăşi şefi de orchestră la unele restaurante, apare ca o greutate în munca lor de adaptare în ceea ce priveşte prezentarea cîntecelor populare romîneşti, pentru o sală de concert. Cîntînd la local muzică de café-concert, uşoară, de dans, de salon, unele aranjamente hibride din repertoriul clasic şi diferite alte genuri, atunci cînd li se cere să se fixeze pe problemele directe, proprii aranjamentelor cîntecului popular şi interpretării lui, fără să se sesizeze, ei amestecă într-un amalgam de posibilităţi, toate, vrute şi nevrute, ajungînd astfel la unele forme hibride cu totul netolerabile. La aceasta se mai adaugă şi unele intervenţii, fie melodice, fie armonice, a celorlalţi membri din orchestră, care au şi ei ca şi dirijorii, aceeaşi

deformare profesională, atît în ceea ce privește construirea unui aranjament muzical, cît și în interpretarea cîntecului popular. Astfel, de unde pînă la o vreme, Nicu Stănescu parcă nici n-ar fi cunoscut rostul nuanțelor în muzică, pentru care motiv nu le folosea, deodată, aflînd de importanța lor în interpretare, a început a le folosi cu un zel neînțeles, ilustrînd cu mult patos unele efecte cu vădit sens formalist. La cîntecul „Călușul din Gorj" dans însoțit de strigături —, punînd orchestra să cînte în pianissimo, orchestranții șopteau strigătura „Hop ș-așa" după care făcînd o gradație pe linia unui crescendo artificial, foloseau efecte de forte piano, care, pur și simplu denaturau realitatea unei juste interpretări. Tot în programul concertului din 9 mai a.c. s-a cîntat „Hora lui Lică" din repertoriul lăutăresc bucureștean, într-un aranjament al lui Nicu Stănescu. Hora avea o introducere prea asemănătoare aceleia din uvertura „Cavaleria ușoară" a lui Suppé, executată într-o interpretare specifică felului de a cînta al lăutarilor maghiari, apoi intrînd în adevăratul tempo de dans, după cîteva repetări a intervenit un fel de interludiu asemănător cu elementele din introducere, dînd astfel jocului o interpretare de neînțeles.

De la „Hora lui Lică" și pînă la uvertura lui Suppé este o cale destul de lungă. Dacă-i mai dăm și o interpretare de un anumit manierism lăutăresc maghiar, credem că sîntem lămuriți pe deplin, cam ce fel de valoare poate să reprezinte un astfel de aranjament muzical și o astfel de interpretare pentru cîntecul popular romînesc.

Dacă acest caz ar fi fost izolat și nu ar face parte dintr-un întreg lanț de procedee nesănătoase, care s-au împămîntenit în ultimul timp în munca orchestrei „Barbu Lăutaru", nu i-am fi dat o importanță critică atît de mare. Dar, pentru că noi am apreciat în mod deosebit, activitatea din trecut a orchestrei, sîntem cu totul indignați de calea pe care a luat-o în ultimul timp și înțelegem ca prin critica noastră, să oprim acest proces nesănătos, dirijînd activitatea ei spre făgașurile constructive ale unor manifestări muzicale, care să asigure într-un viitor apropiat, nu numai o redresare dar și un salt calitativ, demn, pentru renumele orchestrei populare „Barbu Lăutaru".

Dirijorii trebuie să înțeleagă că dînșii sînt acei care țin pe loc orchestra și-i condiționează un slab nivel de manifestare artistică. De aceea, datoria lor este să-și ridice necondiționat nivelul ideologic, politic și profesional, pentru a putea corespunde întru totul, sarcinii pe care o au. Fără această muncă de ridicare, după cum s-a putut vedea, ei au rămas și vor rămîne mult mai în urmă, fiind depășiți de posibilitățile de manifestare ale orchestrei și de cerințele tot mai mari ale maselor de ascultători. Și în concertul dirijat de Ionel Budișteanu în ziua de 25 mai 1954, s-au semnalat în nenumărate cazuri, aceleași licențe formale, în ceea ce privește aranjamentele unor cîntece ca: *„Mică suită de cîntece și jocuri populare"*, *„Brîul din Banat"*, *„Hora tineretului"*, ș.a.

In ceea ce privește aranjamentele și interpretarea cîntecelor din Ardeal și Banat, cu tristețe remarcăm și de data aceasta ca și în trecut, că nu s-a făcut nici un pas înainte, ele executîndu-se pe linia unei interpretări mai mult oltenești.

Aceasta-i una dintre cele mai mari slăbiciuni a dirijorilor formației, care nu au reușit să-și însușească cunoașterea necesară pentru a putea realiza o justă interpretare a cîntecelor din Ardeal, Banat și alte regiuni ale țării. Rezumîndu-se la cunoașterea relativ restrînsă a cîntecelor oltenești, a celor din Argeș, Muscel și regiunea cîmpiei dunărene, la care se adaugă stilul lăutăresc din regiunea bucureșteană, ei nu fac altceva decît să falsifice în mod permanent specificul cîntecelor din regiunile mai puțin cunoscute ale țării.

Se impune aici, o imediată schimbare de poziție. Contribuția prețioasă a unor dirijori ardeleni, așa cum este cea a lui Ion Luca Bănățeanu, s-a putut vedea și simți foarte bine, atunci cînd și la orchestra populară Radio, acest fenomen nesănătos luase proporții.

Intervenția sa a dus la o justă schimbare, cu rezultate remarcabile. Ce reiese de aici? Atît dirijorii, cît și membrii orchestrei trebuiesc să-și însușească o deosebită cunoaștere a cîntecelor, care să se reflecte apoi într-o justă execuție, punînd în valoare caracteristicile specifice tuturor regiunilor țării.

Pentru aceasta, este necesar să nu se mărginească numai la cît cunosc, ci să-și însușească treptat și sigur, toate posibilitățile artistice, pentru a putea corespunde astfel, rolului deosebit pe care-l are orchestra reprezentativă a țării noastre.

In acest sens, se impune ca dirijorii și colectivul de conducere a orchestrei, să țină o strînsă legătură cu Institutul de Folclor, de unde au multe de învățat. Și din partea Institutului de Folclor, socotim că este necesar, ca activitatea artistică să fie controlată, ajutată și îndrumată, pentru a nu se mai da loc la devieri ca cele semnalate în ultimul timp.

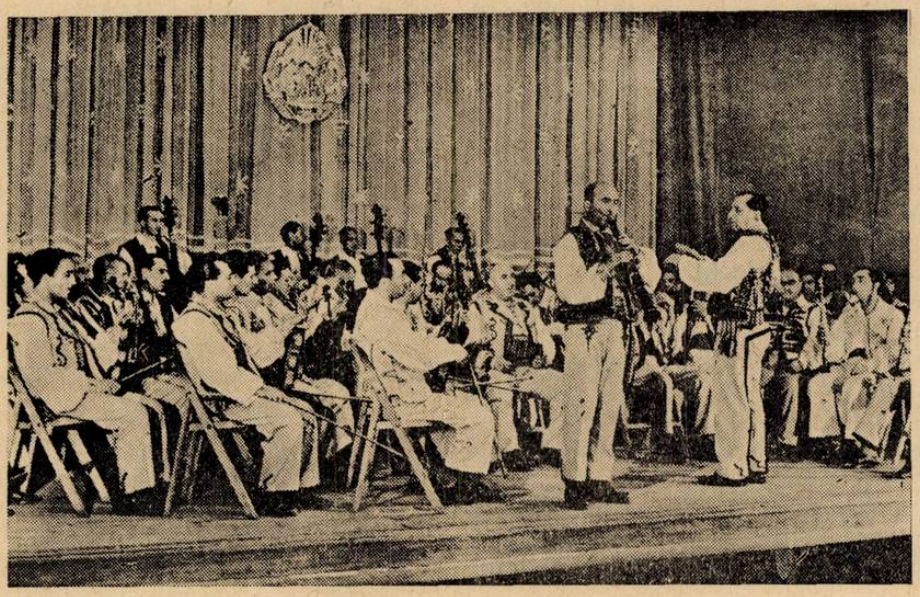
Credem că direcția Filarmonicii de Stat trebuie să fie mai prezentă în controlul muncii artistice a orchestrei populare, pentru a-i controla piesele de repertoriu, felul cum se face pregătirea concertelor, precum și alcătuirea programelor de concert.

In vederea îmbogățirii repertoriului cu cîntece din toate regiunile țării, este necesar ca orchestra să aibă un regim special de repetiții, controlate și îndrumate în permanență de colectivul de conducere. Desigur că problema timpului re-

zervat acestor repetiții trebuie să preocupe îndeaproape fiindcă numai printr-o planificare mai justă a timpului rezervat repetițiilor și a celui rezervat concertelor, se pot asigura rezultatele artistice așteptate de noi toți.

Incă odată, credem că e necesară o discuție cît mai largă, privind problemele de repertoriu, de program și de interpretare, astfel încît cu ajutorul tuturor celor competenți, să se traseze calea cea mai justă pe care o are de urmat orchestra populară „Barbu Lăutaru" în munca de viitor.

Luînd exemplul viu și atît de minunat al ansamblurilor sovietice pe care le-am ascultat în atîtea rînduri în țara noastră, învățînd din experiența muncii lor, este mai mult ca sigur că orchestra populară „Barbu Lăutaru" într-o nouă formă de organizare, cu elan sporit, va putea corespunde rolului atît de frumos pe care îl are, de a valorifica comoara neprețuită a frumuseții cîntecului nostru popular.



Orchestra de muzică populară „Barbu Lăutaru"

Teatrele de operă în cei zece ani de la eliberare

de ION GOIA

Director adjunct al Direcţiei Muzicii din Ministerul Culturii

In cei 10 ani ce s-au scurs de la 23 August 1944, Ziua eliberării patriei noastre de către glorioasa Armată Sovietică şi a răsturnării dictaturii fasciste de către forţele patriotice conduse de Partidul Comunist din Romînia, au avut loc însemnate prefaceri în viaţa politică, economică şi socială a ţării noastre.

Regimul de democraţie populară a deschis tuturor forţelor creatoare din patria noasră posibilităţi nemaiîntîlnite de dezvoltare.

Niciodată instituţiile de artă n-au avut condiţii mai favorabile de desfăşurare a activităţii lor ca în anii puterii populare.

Ne este bine cunoscută atitudinea regimurilor trecute, care, ploconindu-se în faţa curentelor decadente ale apusului, erau nepăsătoare faţă de arta noastră naţională, se dezinteresau cu totul de condiţiile în care se dezvoltă mişcarea noastră artistică. Aceasta a făcut ca instituţiile de artă să devină concesiuni ale întreprinzătorilor particulari, ca o mare parte a artiştilor muzicieni să fie lăsaţi în voia soartei, ca timp de 30 de ani prima noastră scenă lirică să nu aibă unde să-şi desfăşoare activitatea, ea trebuind să se mute dintr-un local într-altul, în condiţii cu totul neprielnice.

După 23 August 1944, statul de democraţie populară a repus în drepturi instituţiile de artă, a redat teatrului de operă adevăratul său rol de educator al poporului.

Opera a luat o mare dezvoltare. S-au creat condiţii deosebite artiştilor. Numărul teatrelor de operă s-a dublat. In aprilie 1947 şi-a deschis porţile Opera din Timişoara, iar în decembrie 1948, Opera Maghiară de Stat din Cluj. Acest teatru de operă vorbeşte clar despre drepturile de care se bucură în R.P.R. minorităţile naţionale.

Datorită grijii Partidului şi a Guvernului nostru, în anul 1953 s-a îndeplinit marea năzuinţă a artiştilor: Opera din Bucureşti a căpătat un edificiu demn de rolul său, o clădire înzestrată cu un utilaj tehnic şi mecanic modern, iar artiştilor li s-au creat condiţii de lucru dintre cele mai bune.

Printr-o hotărîre a Guvernului, Opera din Bucureşti a primit denumirea de „Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R.". Colectivele teatrelor de operă s-au mărit necontenit, cel al Teatrului de Operă şi Balet s-a dublat ajungînd la peste 1.000 persoane.

Grija zilei de mîine a dispărut pentru toţi acei artişti hotărîţi să-şi pună talentul în slujba unei arte înalte, realiste. S-au înfiinţat şcoli de calificare, şcoli medii tehnice de muzică, conservatoare deschise tuturor talentelor care înainte n-aveau posibilităţi de studiu.

Prin grija şi dragostea cu care Partidul şi Guvernul au sprijinit arta noastră, în Republica noastră populară s-au creat toate condiţiile pentru dezvoltarea forţelor artistice, pentru dezvoltarea artei realiste înaintate.

Luptînd împotriva tendinţelor retrograde ale teatrului burghez, împotriva formalismului şi cosmopolitismului, folosind minunata experienţă sovietică, arta noastră de operă s-a putut dezvolta într-un ritm nemaicunoscut

Formarea unui repertoriu capabil să satisfacă cerinţele maselor de spectatori a fost una din problemele de seamă.

Sînt promovate lucrările clasice universale, lucrările clasice ruse, lucrările sovietice, ale compozitorilor din ţările de democraţie populară şi, ca niciodată, lucrări romîneşti.

Teatrele de Operă depun o activitate rodnică.

Opera din Timişoara a montat în cele 7 stagiuni de la înfiinţarea ei, 14 opere, 4 operete şi 4 balete.

Este de remarcat în primul rînd o merituoasă realizare a Operei din Timişoara: montarea la un nivel ideologic-artistic ridicat a operei chineze „Wang şi Li" de Liang-Han-Kuang, o creaţie a artei noi din China populară.

Pentru prima dată, cu această ocazie, pe scena Operei din Timişoara au fost înfăţişate figuri de eroi înaintaţi ai vremurilor noastre: comunişti, partizani, revoluţionari, în lupta lor contra exploatării şi oprimării moşiereşti.

De o apreciere deosebită s-au bucurat din partea publicului montarea pe aceeaşi scenă a operelor „Nunta lui Figaro" de Mozart, „Dama de Pică" şi „Evgheni Oneghin" de P. Ceaicovski, opereta „Vînt de libertate" de Dunaevski.

La Opera Maghiară din Cluj au fost montate în cele 5 stagiuni peste douăzeci de opere, balete şi operete.

S-au reprezentat lucrările „Bank Ban" şi „Huniady Laszlo" de Ferenc Erkel.

Au fost de asemeni înscrise în repertoriu operele „Hary Janos" şi „O şezătoare la ţară" de compozitorul maghiar Zoltan Kodaly.

S-a montat opera sovietică „Moş Gerilă" de M. I. Krasev, precum şi baletele sovietice „Fîntîna din Baccisarai" de B. Asafiev şi „Macul Roşu" de R. M. Glier.

Aceste două balete cu un conţinut adînc uman, la montarea cărora a colaborat şi corpul de balet al Operei Romîne, au popularizat

genul baletului la Cluj, însemnînd pentru publicul clujan un lucru cu totul nou.

Alături de acestea, spectacolele cu opera „Aleco" de Rachmaninov, cu baletul „Seherezada" pe muzica de Rimski-Korsakov, opereta „Vînt de libertate" de Dunaevski, au dat posibilitate publicului de a se apropia de literatura muzicală rusă și sovietică.

In anul trecut a fost montată opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă" de Nicolae Kirculescu, primul spectacol al Operei Maghiare care se întemeiază pe realitățile noi din țara noastră în plină transformare socialistă.

La Opera Romînă din Cluj care are un repertoriu bogat, numai în ultimele trei stagiuni au fost prezentate peste 10 premiere.

Pe scena acestui teatru s-a montat opera sovietică „Tînăra Gardă" de I. Meitus, lucrare ce redă înaltul patriotism al oamenilor sovietici în Marele Război pentru Apărarea Patriei.

Pentru prima dată se joacă în țara noastră opera „Mazeppa" de P. I. Ceaicovski, opera clasică poloneză „Halka" de Moniușko.

Au fost montate de asemeni „Rusalka" de Dargomîjski, opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu precum și opere romînești „Năpasta" de Sabin Drăgoi și „Povestea țapului" de M. Eisicovits, operă jucată în premieră cu ocazia celei de a X-a aniversări a eliberării patriei noastre.

Din datele de mai sus se vede clar justa orientare a conducerii Operei din Cluj pentru un repertoriu bogat și variat.

Teatrul de Operă și Balet din București prin montarea operelor „Rusalka" de Dargomîjski, „Dama de Pică" de Caicovski și a baletului „Macul Roșu" de Glier, a realizat spectacole de un nivel cum n-a cunoscut nicicînd. La un nivel ridicat s-au montat pe scena acestui teatru și alte lucrări ca: „Cio-Cio-San" de Puccini, „Rigoletto" de Verdi, baletul „Coppélia" de Delibes.

Deosebit de prețios a fost în montarea acestor lucrări ajutorul maeștrilor sovietici. Succesul spectacolelor demonstrează înalta valoare a experienței sovietice, valoarea colectivului Teatrului de Operă și Balet precum și perspectivele artei noastre de operă.

Dar experiența sovietică a avut un rol însemnat în creșterea calitativă a producției artistice de operă, în dezvoltarea colectivelor de soliști, cor, orchestră, balet, nu numai la Teatrul de Operă și Balet din București, ci la toate teatrele de operă din țara noastră.

Exemplele date de strălucitii soli ai artei sovietice care ne-au vizitat țara, cele văzute de artiștii romîni care au vizitat U.R.S.S., precum și ajutorul efectiv dat de maeștrii sovietici — regizori, maeștri de balet, scenografi, tehnicieni — au fost prilej de neprețuite învățăminte pentru oamenii de artă din țara noastră.

Străduința colectivelor artistice de a aplica în teatrul de operă, principiile interpretării realiste a dat roade.

De la arta de multe ori formală, ruptă de viață, subordonată concepțiilor și moralei claselor exploatatoare, interpretarea devine mai combativă, tinde să redea cît mai bine adevărul vieții.

Prin colaborarea creatoare dintre conducătorii celor trei importante sectoare: dirijor, regizor și scenograf, se ajunge la o concepție unitară, care contribuie la valorificarea conținutului de idei prin toate elementele spectacolului.

Prin înțelegerea profundă și trăirea sinceră a personajului, a sentimentelor și acțiunilor lui, prin executarea jocului scenic, a fiecărui gest, a frazelor și nuanțelor muzicale în strînsă legătură cu situația, cu starea de spirit a personajului, interpreții (soliștii) reușesc să exprime conținutul rolurilor ce le interpretează.

Corul Operei a cîștigat locul ce i se cuvine pe scenă — de participant egal alături de eroii principali în vederea realizării veridice a desfășurării dramatice.

Ansamblul coral se transformă dintr-o masă inertă într-un colectiv de interpreți, fiecare în parte participînd cu expresia și mișcările caracteristice personajului ce-l reprezintă și pe care se străduiește să-l redea cu aceeași convingere ca și eroii principali.

Orchestra a devenit un interpret cu mijloacele specifice instrumentale. Ea participă la redarea în imagini vii muzicale a tot ceea ce se petrece pe scenă.

Bogăția de repertoriu, munca cu distribuții duble și triple în roluri (o caracteristică a teatrului nou) a îmbogățit cîmpul de activitate al interpreților, a perfecționat mijloacele lor de exprimare, a contribuit la desfășurarea măestriei lor artistice.

In procesul muncii s-au ridicat talente și valoroase cadre tinere de soliști, care au obținut binemeritate premii la concursurile internaționale

La concursul internațional din cadrul celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la București R.P.R. s-a clasat a II-a după U.R.S.S., iar la concursul vocal din cadrul festivalului „Primăvara la Praga", artiștii noștri au obținut 7 premii.

Azi aceste cadre artistice tinere sînt elemente de bază ale colectivelor teatrelor noastre de operă.

In revoluția culturală ce se desfășoară în țara noastră, teatrul de operă participă din ce în ce mai activ, prezentînd spectacole pentru masele largi.

Dar teatrul de operă dă spectacole nu numai pe scenele teatrelor unde afluența publicului este azi mai mare decît oricînd, dar și în uzine, șantiere, gospodării colective, clu-

buri, cămine culturale. Se organizează de asemenea turnee în centrele industriale, deservind prin aceasta un vast auditoriu.

Artiștii operelor participă în echipe mixte formate cu actori de teatru, vizitînd comunele din regiune și oferind programe artistice variate țărănimii muncitoare. Astfel se strîng tot mai mult legăturile dintre artiști și oamenii muncii din uzine, fabrici și de pe ogoare.

Legătura strînsă cu masele, cu noul public pentru care muzica trebuie să devină o necesitate culturală firească, asigură sucesul spectacolelor și creează posibilități de valorificare a eforturilor depuse de colectivele de artiști pentru culturalizarea muzicală a publicului.

De aceea artiștii se bucură de o înaltă prețuire din partea poporului muncitor și poporul nostru răsplătește cu dragoste meritele deosebite ale acelora dintre artiști care s-au integrat cu avînt în lupta de construire a socialismului, care depun o muncă asiduă pentru însușirea măestriei artistice, care au contribuit la dezvoltarea gustului artistic al oamenilor muncii, la înflorirea vieții noastre muzicale.

S-au acordat titluri, premii de stat, distincții, acelor artiști care s-au evidențiat în mod deosebit.

Dar succesele obținute în acești 10 ani nu trebuie să ne facă să ne culcăm pe lauri.

S-a realizat mult, dar a mai rămas încă foarte mult de făcut. Am pornit pe un drum bun și am făcut pe el cîțiva pași; sîntem la început dar perspectivele ne surîd.

Insușirea profundă a metodei lui Stanislavski trebuie să constituie o sarcină importantă pentru colectivele noastre de operă, ea ajutîndu-le la redarea veridică a lucrărilor pe care le interpretează.

Este necesar să se continue cu mai multă rîvnă acțiunea — inițiată anii trecuți — de reconsiderare și valorificare a lucrărilor dramatice — muzicale aparținînd clasicilor noștri, colectivelor teatrelor de operă revenindu-le și sarcina importantă de a da un ajutor substanțial compozitorilor noștri pentru crearea unor opere valoroase care să oglindească viața nouă a poporului.

Intensificarea participării cu spectacole și programe artistice la locul de producție al oamenilor muncii este o sarcină de mare răspundere ce revine teatrelor de operă pentru ridicarea nivelului cultural al maselor.

Poporul nostru așteaptă din partea compozitorilor, crearea unor opere demne de epoca în care trăim, la înălțimea pe care o impun exigențele mereu crescînde ale poporului.

Colaborarea cît mai strînsă a conducerilor Teatrelor de operă, a interpreților, cu compozitorii și scriitorii, ajutorul acordat creatorilor, va duce desigur la rezolvarea acestui mare deziderat care va îmbogăți viața noastră muzicală, pusă în slujba cauzei păcii, a construirii socialismului în patria noastră.

Al treilea concurs pe țară al Căminelor Culturale

de FILARET BARBU
Laureat al Premiului de Stat

Una din cele mai caracteristice trăsături ale dezvoltării vieții muzicale în cei zece ani care s-au scurs de la eliberarea patriei noastre este desigur aceea că muzica tinde să devină din ce în ce mai mult— și aceasta într-un ritm vijelios — un fenomen de masă, cu rădăcini din ce în ce mai adînci în viața și sufletul poporului.

Azi noi asistăm — și, lucru de cinste, participăm — la o măreață desfășurare a tuturor forțelor artistice, a tuturor talentelor din țară. Nu este vorba numai de avîntul pe care l-a luat activitatea muzicienilor profesioniști în condițiile regimului de democrație populară, ci de înflorirea deosebit de mare a activității muzicienilor amatori. Și înainte de 23 August au existat unele coruri și formații artistice de amatori; ele își duceau activitatea în condiții grele, nesprijinite de clasele conducătoare. Nenumărate talente din popor rămîneau astfel nevalorificate, se pierdeau pentru țară, pentru muzică.

Urmînd exemplul Uniunii Sovietice s-au creat cele mai prielnice condiții de desfășurare a activității de amatori. Acum tabloul s-a schimbat... Țara este împînzită de cămine culturale, de case de citit, de colțuri roșii, focare în care se dezvoltă o activitate intensă a echipelor de amatori.

Această activitate este sprijinită, organizată, îndrumată, de foruri competente ca Ministerul Culturii, Casa Centrală a Creației Populare, Direcția Generală a Așezămintelor Culturale, etc. care îi acordă o atenție nemaiîntîlnită. In condițiile create, talentele din popor au toate posibilitatea să se manifeste, sînt detectate și ajutate să se valorifice. Numeroase sînt cazurile de amatori talentați care au fost îndrumați către școli populare de artă, școli elementare și medii de muzică și chiar conservatoare.

Aproape în fiece an sînt organizate treceri în revistă a forțelor artistice amatoare care se transformă în adevărate sărbători ale cîntecului și jocului pe plan național.

Prin hotărîrea Consiliului de Miniștri din 25 iulie 1953 s-a început pe întreaga țară organizarea celui de al treilea concurs între echipele artistice de amatori (cor, joc, teatru, formațiuni instrumentale, soliști vocali și instrumentiști) ale Căminelor Culturale, caselor de citit de la orașe și sate, precum și ale colțurilor roșii din Gospodăriile Agricole Colective.

Incheierea concursului se situează în preajma celei de a zecea aniversări a eliberării țării de sub jugul fascismului de către forțele armate ale Uniunii Sovietice.

In vederea îndrumării concursului s-a constituit o comisie centrală, în care sînt reprezentați: Ministerul Culturii, direcția generală a Așezămintelor Culturale, Ministerul Invățămîntului, Ministerul Agriculturii, Direcția Generală Radio, a Cinematografiei, Uniunea Scriitorilor, Uniunea Compozitorilor, Uniunea Artiștilor Plastici, Consiliul Central al Sindicatelor, Sindicatul Agricol, Uniunea Tineretului Muncitor, Agenția Romînă de Presă, Institutul de Folclor, Institutul de Teatru, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", Institutul de Coregrafie, Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, Teatrul de Operă și Balet, Casa Centrală a Creației Populare și Sfatul Popular al Capitalei.

Comisia și-a desfășurat activitatea pe baza regulamentului care s-a elaborat în vederea celui de al treilea concurs.

Pentru mobilizarea și coordonarea tuturor forțelor din regiunile și raioanele țării, Comisia Centrală a fost ajutată de comitetele executive ale Sfaturilor Populare respective.

Totodată Ministerul Culturii a mobilizat, pentru o activă participare la organizarea și desfășurarea concursului, oamenii de specialitate ai teatrelor, operelor, filarmonicilor, Institutului de Folclor, școalelor medii de muzică, colectivelor de concert și estradă, etc.

Invățămîntul a susținut această participare prin cadrele didactice. Direcția Căminelor Culturale a luat toate măsurile necesare ca în colaborare cu Casa Centrală a Creației Populare să se difuzeze materiale de îndrumare pentru echipele de cor, joc, teatru, formațiuni instrumentale, soliști vocali și instrumentiști, asigurînd editarea și difuzarea de noi materiale artistice (piese, cîntece, poezii, etc) pentru îmbogățirea și împrospătarea repertoriului.

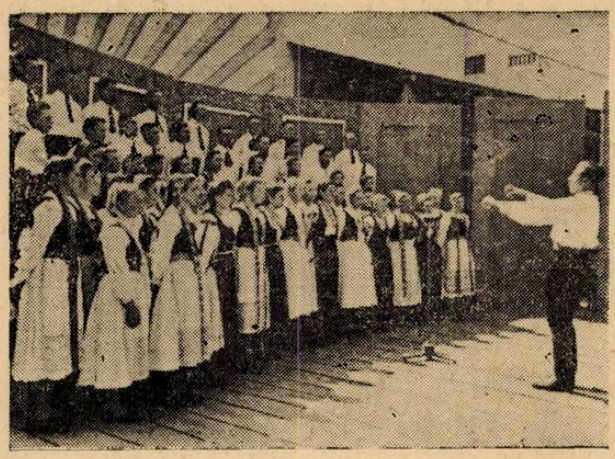
De asemenea s-a întocmit un plan de repartizare și deplasare pe teren a specialiștilor de la instituțiile și institutele de artă din București (dirijori de cor, profesori de muzică, regizori, actori, coregrafi, studenți, etc) pentru îndrumarea participanților la concurs.

Grupul de inspectori generali al Așezămintelor a contribuit și îndrumat din timp secțiunile și institutele culturale pe toată perioada desfășurării concursului prin deplasări ale activiștilor pe teren și prin deplasări ale cadrelor de specialitate din capitală conform planului Comisiei Centrale de concurs.

Pentru atingerea obiectivelor de concurs, formațiunile artistice de amatori, cît și ceilalți participanți la concurs, au avut timpul necesar ca să-și completeze repertoriul cu noi și valoroase cîntece, poezii, piese, etc. ale compozitorilor și scriitorilor contemporani și clasici din țară, din Uniunea Sovietică, din țările de democrație populară și din alte țări, precum și cîntece și jocuri cu conținut progresist din folclorul romînesc și al naționalităților conlocuitoare.

Din acest material s-a stabilit apoi, pentru:

a. — *echipele de cor* — zece cîntece, din care



Un cor al minorității naționale germane.

în mod obligatoriu: Imnul de Stat al R.P.R. de M. Socor; Cîntecul prieteniei de Radu Paladi; Sub al păcii stindard de I. Chirescu.

b. — *Formațiile instrumentale:* ansambluri de instrumente populare, zece melodii de jocuri populare și cîntece populare; tarafuri, zece melodii de jocuri populare și cîntece populare; orchestre populare, zece lucrări (melodii populare, cîntece de masă etc); orchestre semi simfonice, Imnul de Stat al RPR și două-trei lucrări simfonice sau anumite părți din aceste lucrări; fanfare, zece lucrări din care în mod obligatoriu, Imnul de Stat al RPR și Cîntec pentru Armata Roșie de A. V. Alexandrov.

c.— *Echipele de joc,* cinci-șase jocuri populare, care să fie prezentate sub formă de una sau două suite de dans, precum și dansuri cu teme inspirate din viața nouă a satului nostru de azi, din munca pașnică și creatoare a poporului nostru muncitor.

d. — *Echipele de teatru*[1]), trei piese de teatru și două scenete sau dialoguri din lucrările scriitorilor progresiști contemporani și clasici din RPR, Uniunea Sovietică și alte țări.

e. — *Soliștii vocali,* șase cîntece populare și de masă. S-a recomandat soliștilor vocali să-și aleagă în repertoriu cîntece cu un bogat conținut politic, mobilizator.

f. — *Soliștii instrumentali,* zece lucrări (melodii de joc, de cîntece populare, piese clasice, etc.) după posibilitățile și specificul instrumentului;

g. — *Soliștii dansatori,* trei jocuri (de preferință un dans cu temă).

h. — *Recitatorii,* șase poezii

i. — *Cititorii artistici,* șase lecturi

Etapele concursului s-au stabilit după cum urmează:

1. — Etapa raională, de la 1 iunie pînă la 1 iulie;

2 — Etapa interraională, de la 1 iulie pînă la 25 iulie;

3. — Etapa regională, de la 1 august pînă la 8 august;

4. Etapa finală de la 19 august pînă la 23 August.

Acestor etape au premers — cum era și firesc — etapa pregătitoare, începută încă în toamna anului 1953 și etapa comună din primăvara anului acesta.

Aceste etape ale concursului au constituit perioada de popularizare a concursului, de asigurare a condițiilor organizatorice necesare bunei desfășurări și îndeosebi perioada de pregătire artistică a concurenților.

La etapa comunală (cea mai importantă dintre toate etapele), au participat toți concurenții care s-au înscris și au îndeplinit condițiile regulamentului concursului.

La celelalte, arătate la punctele 1—4 au participat numai concurenții care s-au clasat la etapa precedentă, clasate pe locul întîi (echipele de cor, joc, formațiuni instrumentale și brigăzile artistice de agitație) și pe locul întîi și doi (soliștii vocali și instrumentiștii, dansatorii, recitatorii, prezentatorii de programe și cititorii artistici).

Încă în iarna anului curent, secțiunile culturale regionale au trimis Așezămintelor Culturale planul lor de măsură pentru organizarea concursului și planul comisiei regionale pentru etapa de concurs.

In termen scurt, de cîteva zile, după desfășurarea fiecărei etape, secțiunile culturale regionale au trimis Așezămintelor, dări de seamă asupra desfășurării concursului în etapa respectivă, însoțite de rezultatele obținute.

Din aceste dări de seamă s-a desprins participarea masivă și entuziastă a formațiunilor artistice, aspectul vesel și multicolor, precum și disciplina impecabilă a participanților la concurs.

Majoritatea formațiunilor participante la primele concursuri au reușit printr-o muncă susținută să-și ridice nivelul politic-ideologic și artistic.

Preocuparea principală a echipelor artistice de amatori a fost valorificarea folclorului, fie în cîntec, fie în joc. Nu mai vorbim de progresul pe care l-au făcut soliștii vocali și instrumentali, cu multe surprize atît în prezentarea materialului nou de muzică și dans, cît și în interpretarea pieselor.

O altă preocupare a echipelor de jocuri antrenate în acest concurs a fost valorificarea folclorului de jocuri locale, moștenite din bătrîni, precum și crearea de jocuri cu temă, care să oglindească munca țăranului muncitor pentru obținerea unor recolte bogate. Un astfel de joc este „Bumbacul", care oglindește muncile, începînd cu semănatul și terminînd cu țesutul bumbacului. Acest joc a fost prezentat de echipa din comuna Potelul din raionul Corabia.

Repetițiile la cămine au avut loc aproape seară de seară. Chiar și în toiul muncii de cîmp, cînd repetițiile s-au mai rărit, entuziasmul activiștilor s-a menținut. In multe locuri, pe holde, la treier, la stropit de vie, sau în alte munci agricole, artiștii amatori n-au uitat de piesele din repertoriul concursului, improvizînd felurite re-

[1]) Concursul pentru teatru se ține separat, după concursurile acestea.

petiții și intensificînd prin aceasta munca lor de la cîmp.

Multe echipe își țineau repetițiile după întoarcerea de la lucru, după orele nouă seara.

★

Primele concursuri constituiau adevărate sărbători ale artei noastre populare.

Sălile de concurs erau neîncăpătoare pentru amatorii artei populare, veniți să vadă și să asculte cele mai bune echipe artistice selecționate la etapa comunală.

Cîntecele pline de însuflețire, jocurile variate și săltărețe, caracteristice localităților respective, bogăția de culori a costumelor populare românești, precum și ale minorităților naționale, au stîrnit elanul și entuziasmul maselor muncitoare din diferitele colțuri ale țării.

S-au văzut nenumărate echipe artistice, care s-au prezentat pentru prima dată într-un concurs artistic. Astfel în regiunea Craiova, formațiunile din comunele Borăsca, Voila, Albulești, Boca, ș.a. s-au format pentru prima dată de cînd există comuna în coruri sau echipe de dansuri populare.

In același timp am văzut și unele echipe care au participat și la concursurile din anii trecuți, care și-au îmbogățit repertoriul cu noi cîntece și jocuri, poezii și recitări.

Rămîi uimit cînd vezi pe o scenă improvizată într-un sat oarecare, cîntăreți și dansatori amatori, care se prezintă într-o formă ireproșabilă în fața juriului, însoțiți de elan și voie bună.

Bucuria e cu atît mai mare, căci știi că în fața ta se află nu un artist profesionist, ci un țăran muncitor.

Un program artistic devine și mai plăcut și mai mobilizator atunci cînd există și un prezentator de programe care explică cîntecele, jocurile, poeziile, arătîndu-le importanța lor și prezentînd totodată și pe interpreți.

Astfel țăranul Dumitru Ciortescu din comuna Morunglav (Balș) a întocmit prezentarea programului echipei artistice în versuri originale și educative.

Prezentînd cîntecul popular „Cînd aud cucul cîntînd", Dumitru Ciortescu a spus:

„Cîntă-mi cucule mai tare
Am cu tine același gînd
Cîntă-n holde pe ogoare
Azi nu te ascult plîngînd..
Te ascult cu bucurie
La chiabur nu mai robesc,
Cîntă-mi mai cu veselie
Viața să-mi înveselesc".

Un bun prezentator de program, care însă în loc de vers a ticluit cîteva cuvinte spuse în proză a fost țăranul Aurel Căplescu.

Iată bunăoară ce ne-a spus acest prezentator de programe la concursul din etapa comunală:

„In viața satului nostru începe să se dezvolte din ce în ce mai mult o atitudine nouă față de muncă și viață. Luptînd pentru recolte bogate și pentru un trai mai bun, fetele din satul nostru, eliberate din jugul greu al exploatării, muncesc cu entuziasm pe ogoare".

★

Cînd scriu acest articol-reportaj ne aflăm în toiul concursurilor regionale. După concursul raional și interraional, echipele selecționate au avut timp suficient ca să-și îndrepte lipsurile semnalate pînă acum de oamenii de specialitate ai juriului. S-au făcut ultimile observații mai ales în ceea ce privește interpretarea și prezentarea scenică a programelor artistice.

Instructorii echipelor au mai avut ce să muncească. Munca lor n-a fost zadarnică.

Îmi permit a spicui cîteva date interesante din desfășurarea concursurilor raionale și interraionale.

Aceste etape au constituit o trecere în revistă a celor mai bune echipe selecționate și un prilej de temeinică analiză a dezvoltării activității artistice din etapele respective.

Spectacolele artiștilor amatori ai satelor au fost viu aplaudate de masele de spectatori din centrele de raion, mobilizînd la locurile de concurs sute de mii de spectatori.

Astfel numai în regiunea Iași, la concursurile raionale au participat peste 22.000 de spectatori. Dintre regiunile care se remarcă în bună organizare a etapei raionale de concurs citățm: Pitești, Bacău, Timișoara, Oradea și Iași.

Spre deosebire de concursurile din anii trecuți, de data aceasta selecționarea echipelor la această etapă s-a desfășurat sub forma unui spectacol, în cadrul căruia fiecare comună, cu satele sale, a prezentat programe de sine stătătoare, formînd astfel programe cît mai multiple și variate.

Pentru a ne putea da seama de ascensiunea pe care au luat-o echipele noastre amatoare, vom da un exemplu cu regiunea Pitești. După o statistică a căminelor culturale din 1946, Piteștii, înafară de Corala din orașul Pitești nu figura cu nici o formațiune de artă populară. Astăzi, în regiunea Pitești am putut constata că la etapa raională au participat: 181 echipe de cor, 261 echipe pe joc, 30 formațiuni instrumentale,

Corul din comuna Rucăr, raionul Muscel — regiunea Pitești

Corul din Lugoj al Cercului de cultură Ion Vidu

Echipa de jocuri a Casei de cultură I. V. Stalin

Echipa de jocuri țigănești a Căminului Leonte Filipescu din București

395 soliști vocali, 220 soliști instrumentiști, 11 soliști dansatori, 39 cititori artistici, 106 prezentatori de programe.

Participarea pe întreaga țară la etapa comunală s-a oglindit în următoarele cifre aproximative de formațiuni și soliști: coruri 4661, echipe de joc 5711, formațiuni instrumentale 637, soliști vocali și soliști instrumentali peste 10.000, recitatori 3903.

Etapa raională de concurs a marcat o îmbunătățire substanțială și din punct de vedere al repertoriului formațiilor și soliștilor concurenți.

Aceasta se datorește unei organizări care se poate desprinde din cele subliniate pînă acum, precum și unei munci asidue a tuturor formațiilor angrenate în această uriașă mișcare și manifestare culturală. Privind analitic conținutul repertoriilor și calitatea artistică împărțită pe genuri, situația se prezintă în general astfel:

a. — *formațiuni corale*. Cîntecele obligatorii au fost cunoscute de majoritatea echipelor de coruri. Imnul de Stat al RPR, continuă să fie prezentat încă la unele formațiuni la un nivel necorespunzător. La unele formațiuni, datorită dificultăților în însușire și interpretare pe care le prezintă Imnul de Stat, acesta nu a fost prezentat.

Un fapt îmbucurător este însă difuzarea care s-a făcut cu piesele corale ale înaintașilor noștri clasici, Vidu, Porumbescu, Kiriac, Cucu, mai puțin Musicescu, Dima și Mureșan.

Dintre compozitorii contemporani au fost cîntați I. Chirescu, S. Drăgoi, A. Stoia, Gh. Dumitrescu, A. Mendelsohn, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, M. Socor, I. Morozov, N. Oancea, Gh. Danga, F. Barbu, V. Popovici, I. Croitoru, H. Jerea, A. Vieru, M. Chiriac, M. Vescan, O. Varga, C. Palade, F. Comișel, G. Derieteanu, R. Paladi, Th. Bratu, G. Șoima, M. Neagu, ș.a.

In ceea ce privește valorificarea folclorului de către formațiunile corale, au ieșit la iveală noi creații, precum și prelucrări din folclorul local. O preocupare mai mare în această direcție au avut-o regiunile Stalin, Pitești și Timișoara.

Astfel casa de cultură din Costești-Pitești a prezentat la concursul raional, cîntecul local „In sat la noi", iar corul din Leordeni-Pitești cîntecul „In gară la Leordeni", etc.

Totuși, față de bogăția imensă a folclorului nostru muzical ,acțiunea de valorificare a acestuia este încă departe de a fi satisfăcătoare. Acest lucru se datorește și faptului că dirijorii corurilor sătești, precum și unii țărani muncitori talentați și cu tragere de inimă pentru cîntecul popular, au prea puține cunoștințe în domeniul armoniei, pentru a putea prelucra și armoniza producțiile locale, cît și faptului că oamenii competenți, specialiștii locali, manifestă o totală lipsă de interes pentru această acțiune.

Pe de altă parte unii dirijori sătești, împreună cu corurile lor, nu sînt convinși de utilizarea creației locale, chiar la unison, iar școlile medii de muzică sînt în materia aceasta aproape inexistente, nu îndrumă și nu organizează cursuri (fie chiar serale) pe seama dirijorilor și amatorilor noștri din provincie.

Un fapt care merită să fie semnalat din punctul acesta de vedere este strădania tînărului profesor și compozitor Tudor Jarda din Cluj. Astfel corul mixt al căminului cultural din comuna Leșu (Năsăud) format din 80 persoane, împreună cu o orchestră populară, specifică regiunii, prin îndrumarea și îngrijirea tovarășului T. Jarda s-a prezentat într-o formă cu totul originală. Unele melodii locale au fost culese și armonizate pe patru voci de compozitorul

Jarda, cu o grijă deosebită de a nu le altera specificul local. Corul (îndeosebi vocile feminiești) au fost îndrumate ca să-și păstreze stridența vocală populară, la fel ca și ansamblul popular din Ural. In text, de asemenea, s-a căutat să se păstreze cuvintele (dialectul) specifice locului, ca de pildă :

„Cum nu-i badea pui dă domn
Toată dziua pcică-a somn...

In ceea ce privește orchestra populară a satului, T. Jarda a menținut și a continuat să dea îndrumări folositoare și echipei de triscași, dintre care trei triscași păstrează aceeași tonalitate, iar restul de triscași sînt subîmpărțiți în șase categorii, cu tonalitatea : sol — mi bemol — do — la — sol și fa. Fondul armonic este susținut de două cobze (instrument străin de regiune), iar ca bas, buhaiul. Ca acompaniament ritmic a introdus steagul cu clopoței și zurgălăii așezați pe două tamburine (în locul zurgălăilor de la picioare a jucătorilor din sat). Acest acompaniament din cale afară de original a fost pus într-o perfectă asociere de ton, culoare, ritm și armonie cu ansamblul coral, adică cu armoniile născocite în piesele culese de îndrăznețul compozitor Tudor Jarda, originar din comuna Lești.

In programele corale, prezentate la etapa raională, un loc de seamă l-au ocupat lucrările compozitorilor sovietici Alexandrov, Zaharov, Novicov, Dunaevski, Svești nicov, Blanter, Sedoi, etc.

Alături de orientarea justă în alegerea unui repertoriu cu un înalt conținut de idei, corurile și-au îmbunătățit mult interpretarea. O serie de formațiuni care la etapa comunală s-au prezentat la un nivel mediu ca interpretare, la etapa raională au dovedit o pregătire mult superioară. Asemenea coruri sînt cele din Schitu-Golești (Pitești), Ruginoasa (Iași), Rășinari (Stalin), Mediașul Aurit (Baia Mare), Vașca (Oradea), Călacea (Cluj), etc.

b. —*Echipele de jocuri.* Dacă în activitatea corală insuficiența valorificării folclorului local a fost remarcată, în schimb în joc, această preocupare este demnă de a fi subliniată. Jocurile echipelor de dansatori au știut să valorifice originalitatea și specificul folclorului local. Pe de altă parte prezentarea scenică a dansului s-a îmbunătățit mult atît prin inventivitatea jucătorilor noștri, cît și datorită sprijinului specialiștilor.

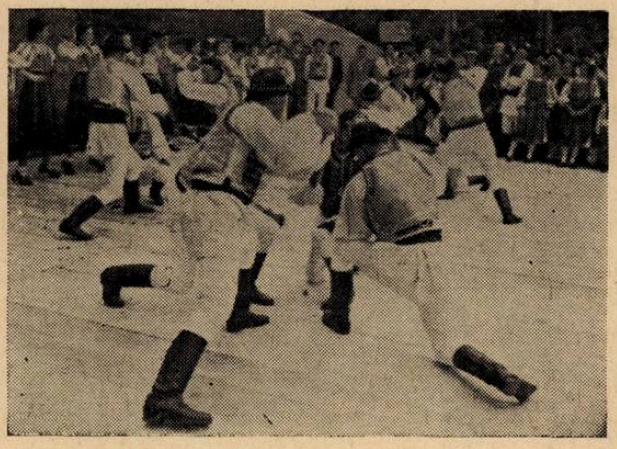
In suitele de dansuri populare s-a pus accent începuturilor și finalurilor, fără a reuși însă a prezenta o suită de dansuri în mod unitar. Aceasta și din cauza că unele echipe n-au știut să facă o trecere firească de la un dans la celălalt.

Elementul nou apărut în jocurile populare, mai ales la jocurile cu teme contemporane, a făcut un pas înainte prin realizarea unei forme artistice superioare care oglindește mai clar conținutul de idei al dansului. Astfel dansul „Recunoștință eliberatorilor" (Lăzăreni-Oradea), „Alianța clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare" (Pădureni-Pitești), „Bumbacul", despre care am amintit, au fost prezentate la un înalt nivel artistic.

Dar, întîlnim și părți negative. Unele echipe din cauza unei nejuste orientări pun accentul pe dramatizarea temei prin pantomime, minimalizînd posibilitățile de redare coregrafică a conținutului. In unele locuri, mai ales la echi-

O echipă de fluieraşi

O echipă maghiară de jocuri din comuna Lanișlău — reg. Baia Mare



Echipa de jocuri a Căminului cultural din comuna Vistea

pele din regiunea București, se observă neglijența costumelor, iar portul sătesc este înlocuit cu costume din alte regiuni, împestrițate sau complet denaturate.

Am remarcat frumoase interpretări în jocurile originale Bordeiul, Alunelul schimbat, Tăposul, Jianca, Brîul, Crăițele, Suicelele, etc.

Un joc nou este „Grozeasca", creat de însăși echiparii în timpul pregătirii pentru concurs, în care sînt redate diferite aspecte ale muncilor agricole specifice comunei Grozești.

In comuna Mărgineni-Bacău, unde pînă în prezent nu a existat aproape nici un fel de activitate culturală, a luat ființă pe lîngă un cor de ciangăi, format din 90 persoane și o excelentă echipă de dansatori. Echipa bătrînească de jocuri din satul Chizeta, comuna Sărata din raionul Bacău este bine cunoscută în regiune pentru măestria în prezentarea unor vechi jocuri din regiune. Echipa este formată din 12 persoane, soți și soție, dintre cari unii sînt trecuți de 60 de ani.

In raionul Botoșani, echipa de jocuri a căminului cultural din comuna Tudora, admirată la București anul trecut la serbările festivalului, a devenit vestită pe întreaga țară.

In regiunea Timișoara, mai ales în raionul Caransebeș se remarcă prin tînăra generație, pe o scară întinsă, menținerea multiplelor figuri de dans din renumitele poșovăici și brîuri bănățene.

c. — *Formațiuni instrumentale.* Formațiunile instrumentale sînt în progres față de ultimul concurs. S-au evidențiat formațiunile de fluierași, care s-au dezvoltat atît cantitativ, cît și calitativ.

Și tarafurile sînt în progres în ce privește alcătuirea repertoriului și interpretarea lui. In regiunile Pitești și Ploiești, genul taraf la etapa raională, a fost mai slab reprezentat, deși acest gen este reprezentativ pentru aceste regiuni.

In activitatea orchestrelor populare se simte nevoia unui repertoriu potrivit. Multe melodii, potpuriuri și suite sînt aranjate de oameni fără competență. Multe din orchestrele populare prezintă programe într-o formă simplă apropiată de aceea a tarafurilor.

In privința aceasta se cere ca Institutul de Folclor, Uniunea Compozitorilor și specialiștii noștri să dea o atenție mai mare acestor repertorii și să le îmbogățească în mod simțitor.

Tarafurile s-au prezentat bine pregătite în regiunile Stalin, Arad și Timișoara, unde există o îndelungată tradiție.

In comparație cu anul 1951 este o creștere cu mult prea mică atît cantitativ cît și calitativ. O cauză serioasă este lipsa de instrumente și mai ales a instrumentelor de suflat, care nu se găsesc pentru a înlocui măcar pe cele care se uzează și nu pot fi folosite. Din cauza aceasta la fanfare se resimte (chiar și la formațiunile numeric mai ridicate din Banat și Ardeal) o stagnare, dacă nu chiar un regres. Nici secțiunile culturale nu se ocupă în măsură mai mare pentru dezvoltarea formațiunilor de fanfare.

Asupra lipsei de dirijori, insuficienta pregătire a lor și a repertoriilor de fanfare nu mai e nevoie să amintim căci problemele ne sînt îndeobște cunoscute.

d. — *Soliști vocali, instrumentiști și dansatori.* Soliștii vocali devin tot mai mulți. Și ceea ce este foarte îmbucurător, repertoriul lor cuprinde un număr mare de melodii locale.

In multe din aceste melodii elementul nou din viața satului se reflectă în mod surprinzător de inventiv. Pe lîngă prezentarea folclorului local, soliștii vocali au prezentat și cîntece de masă și melodii scrise în spirit popular de compozitorii I. Vasilescu, N. Kirculescu, H. Mălineanu, G. Dendrino, A. Giroveanu, J. Letoni, R. Drăgan, E. Roman, M. Chiriac, E. Cerbu, ș.a.

Se cîntă și romanțe vechi pe versurile poeților noștri clasici. Compozitorii sovietici sînt reprezentați prin cîntecele lui Dunaevski, Zaharov, Blanter, Soloviov-Sedoi, Tulicov, Aronov, ș.a.

Etapa raională a concursului a scos la iveală unele mici formații (duo, trio), cu elemente tinere mult promițătoare.

In regiunea București cîntecul soliștilor vocali a făcut un salt calitativ. Interpreții s-au debarasat de cîntecele fără conținut ale gustului de altădată al suburbiilor și își apleacă urechea asupra melodiilor populare, cărora le dau o interpretare cît mai autentică. Dintre lipsuri amintim pe aceea a alunecării spre un repertoriu arhaic, precum și unele interpretări de cîntece, banale, „stil romanță", lipsite de fond românesc. Unii dintre soliștii vocali în loc să cultive cîntecul popular, se avîntă la cîntece pretențioase care le depășesc ambitusul lor vocal.

In schimb soliștii instrumentiști folosesc cu predilecție instrumentele populare: fluier, frunză, coajă de mesteacăn, nai, caval, flaut, clarinet, torogoata, ocarina, viori, cobze, etc.

Repertoriul lor este format exclusiv din folclor muzical românesc prezentat aproape la nivel de virtuozitate. Țăranul muncitor Gheorghe Popescu din comuna Mîrșani (Turnu Severin) cîntă pe rînd din fluier, flaut și ocarină. Am întîlnit foarte mulți flautiști în comuna Roșule-Bălcești. Cea mai mare parte dintre ei și-au construit singuri instrumentul. In vederea concursului au alcătuit un ansamblu format din flautiști, executînd cîntece locale.

Ciobanul Constantin Ciocan cîntă din fluier de mic copil. A cîntat pe plaiuri și cîmpii, pe munți și în satul său Verbița din raionul Plenița. N-a învățat la nici un conservator, dar faima măestriei cu care cîntă doine și jocuri a străbătut peste șapte sate. Cînd a apărut pe scenă și degetele sale au prins a tremura ușor pe fluier, părea că se aude cîntecul valurilor Oltului, cînd mai vijelios, cînd mai domol, prăvălindu-se din munți printre stînci la vale... Doina Oltului, auzită din fluierul ciobanului Ciocan este o adevărată operă de artă a poporului nostru.

Nu mai puțin te entuziasmezi cînd asculți pe Aurel Siclitaru din comuna Risipiți (același raion) cîntînd din frunză. Ai impresia că auzi un bănățean cîntînd din torogoată, cu deosebirea că Siclitaru, cîntă melodii populare oltenești, iar în loc de torogoată se folosește doar de cîteva frunze de liliac. Sunetul e același. Frumusețea și virtuozitatea în mînuirea originalului instrument (dacă-l putem numi așa), i-a adus lui Siclitaru multe laude și aplauze din partea publicului auditor al concursurilor la care a luat parte.

Din fluiere, într-o frumoasă interpretare cîntă și soliștii S. Butucelea și I. Mihalcea, premiați în anul 1949, cîntecele lor fiind înregistrate pe bandă de magnetofon.

In activitatea soliștilor dansatori înafară de cîteva excepții, nu se constată o îmbunătățire prea mare. Majoritatea lor continuă să prezinte în solo dansuri de colectiv, fără nici un fel de adaptare la forma solistică.

e. — *Formele noi de activitate*. Aceste forme sînt cititul artistic, prezentarea programului și recitările înfățișate pentru prima oară în cadrul unui concurs de artiști amatori.

Noile forme de activitate au scos la iveală unele elemente de valoare.

Lipsuri mari s-au manifestat și la etapa raionului mai ales la prezentatorii de programe, care în multe cazuri s-au transformat în bufoni, sau prezentînd programul în mod mecanic, limitîndu-se la simpla anunțare a programului, fără nici o contribuție artistică. Alții prezentau în formă poetică programul în dauna conținutului.

Prin consfătuirile raionale, prin îndrumările pe care le-au primit formațiile și interpreții de concursuri, s-au îndreptat încă multe neajunsuri, greșeli și lipsuri.

Aceste intervenții au constituit un prilej de analiză temeinică a întregii mișcări de amatori.

★

Asupra concursului regional, precum și asupra rezultatelor din etapa finală vom reveni.

Acum ne rezumăm a trage unele concluzii pe marginea observațiilor multiple din faza raională, care să servească pe viitor la îmbunătățirea activității culturale și artistice a echipelor noastre de amatori.

Stăm în fața unei uriașe mișcări de manifestări a artei populare, cînd organele de conducere de la Ministerul Culturii trebuie să dea o deosebită atenție tuturor cerințelor care se impun în sînul Așezămintelor Culturale.

Crearea unui aparat tehnic cît mai mare și corespunzător, cu oameni care iubesc această mișcare, cu o rutină organizatorică și cunoștințe precise în diferitele sectoare, va trebui să fie o preocupare de căpetenie a Așezămintelor culturale. Cît mai mulți și mai buni dirijori de coruri și instructori de fanfare, se impun a fi promovați prin crearea de cursuri organizate în mod special pe seama căminelor culturale, sau înființate periodic în cadrul conservatoarelor și școlilor medii de muzică.

Se mai impune îmbunătățirea instrumentelor de suflat (alame) pentru a putea da garnituri de instrumente corespunzătoare fanfarelor.

De asemenea e nevoie de îmbogățirea repertoriului la orchestrele populare și fanfare.

Mai atragem atenția asupra inspectării pe teren într-o planificare anuală cît mai justă a tuturor formațiunilor, pentru a ține trează în conștiința amatorilor noștri controlul și îndrumarea din partea omului de specialitate.

Organizarea metodică a cîntecului coral executat în masă, începînd de la cîteva sute de persoane (reunirea de mai multe formații) la cîteva mii de cîntăreți (executarea în masă pe raioane), se impune pentru a putea realiza executarea cîntecului în masă pe regiune. Numai după aceste încercări și străduințî, făcute metodic și cu o desfășurare planificată pe cîțiva ani, se va putea ajunge la o concentrare masivă de zeci de mii de cîntăreți, de la formațiile corale regionale, la o unică formație, pe țară.

Abea atunci vom desăvîrși sarcina de căpetenie pe care ne-o cere Partidul și Guvernul.

Pentru continua stimulare a creaţiei originale

de MAXIMILIAN KRAUSS
Directorul Fondului Muzical

In Romînia de altădată, stimularea creatorilor de artă nu constituia o preocupare pentru regimul exploatatorilor, decît în măsura în care aşa-zisele opere de artă erau considerate drept produse comerciale care puteau să ofere patronilor cîştiguri imediate.

Iată de ce cărţile cu conţinut pornografic, picturile obscene şi reclamele „muzicale" la Radio se numărau printre „producţiunile de artă", demne de a fi încurajate cu sume importante şi răspîndite pe toate cărările.

Se înţelege din capul locului că, în acest climat, dintre toate genurile de artă cultivate de burghezie, muzica era aceea care juca rolul cenuşăresei din poveste.

De ochii lumii statul burghez cît şi vechea Academie decernau din cînd în cînd premii literare şi ştiinţifice, a căror valoare pecuniară infimă nu era de natură să stimuleze pe nimeni. Rareori se acordau însă premii academice şi de stat pentru opere muzicale. In această privinţă oficialitatea burgheză din ţara noastră nici nu s-a gîndit vreodată să încurajeze lucrările muzicale care nu aveau nimic comun cu formalismul şi decadentismul la modă.

In 1922 maestrul George Enescu a donat Ministerului Instrucţiunii, Cultelor şi Artelor un fond din care să se instituie premii anuale pentru cele mai bune compoziţii muzicale, de vreme ce statul burghez nu se învrednicise pînă la acea dată să-şi irosească veniturile stimulînd creaţia muzicală. Condiţiunile stabilite de Direcţia Artelor din acea vreme, au făcut ca un număr din ce în ce mai restrîns de compozitori tineri să participe la aceste concursuri, astfel că decernarea premiilor anuale era amînată, în aşteptarea veşnică a unor compoziţii muzicale demne de a fi distinse cu premiul George Enescu.

Dat fiind că pe vremea aceea nu se pomenea ca oamenii de artă să beneficieze de case de creaţie şi odihnă, în 1938, Robert Cremer a lăsat prin testament două piane şi vila sa de la Predeal, pentru a fi puse la dispoziţie în mod gratuit, de către Direcţia Artelor, compozitorilor care doreau să-şi lucreze în tihnă compoziţiile lor muzicale. Insă specula nerusinată de la restaurante, luxul sfidător al vilegiaturiştilor burghezi, precum şi celelalte aspecte dezgustătoare ale staţiunilor noastre balneo-climaterice dinainte de 23 August, au determinat pe compozitorii noştri să nu îndrăznească să evadeze nici măcar pentru cîteva zile la Predeal. In schimb, vila era în permanenţă ocupată de funcţionari superiori ai fostei Direcţii a Artelor care nu aveau nimic cu creaţia muzicală. In felul acesta în perioada 1938—1945 vila Cremer a fost de fapt inexistentă pentru compozitorii noştri.

Astăzi, în preajma aniversării eliberării noastre de către glorioasa armată sovietică, compozitorii şi muzicologii noştri privind retrospectiv tot ce s-a făcut în ultimul deceniu pentru stimularea continuă a creaţiei muzicale originale, aproape că nu le vine să creadă că numai cu zece ani în urmă nu existau în ţara romînească nici un fel de posibilităţi pentru promovarea unor opere muzicale de valoare autentică.

Odată cu constituirea uniunilor de creatori, printre care Uniunea Compozitorilor din R.P.R. joacă un rol de seamă, au fost instituite „Fondurile" respective pentru crearea unor condiţii favorabile desfăşurării muncii artistice şi literare.

In zilele noastre regimul democrat popular consideră continua îmbunătăţire a condiţiilor de muncă ale creatorilor drept o problemă de stat. Punînd accentul pe stimularea făuritorilor de artă şi cultură, statul nostru democrat nu face discriminări între diferitele categorii de creatori. Muzica şi slujitorii ei au încetat, în ultima decadă, de a mai fi consideraţi drept rudele sărace ale artelor romîneşti. Atît compozitorilor, scriitorilor precum şi artiştilor plastici li se acordă în egală măsură acelaşi sprijin moral şi material pentru a crea opere demne de marea revoluţie culturală ce se desfăşoară în prezent înaintea ochilor noştri.

Cele trei „Fonduri" de pe lîngă uniunile compozitorilor, scriitorilor şi artiştilor plastici funcţionează pe baza aceloraşi principii, acordarea împrumuturilor de creaţie şi a indemnizaţiilor pentru culegerea materialului documentar necesar operelor de creaţie, comenzile şi achiziţiile operelor de artă, concursurile şi premiile, diferitele acţiuni sociale printre care reglementarea drepturilor la pensie, fiind comune pentru toţi creatorii de artă şi cultură.

Incă de la înfiinţare Fondul Muzical al Compozitorilor din R.P.R. a acordat compozitorilor şi muzicologilor noştri importante împrumuturi de creaţie. In anul acesta capitolul bugetar destinat împrumuturilor de creaţie a căpătat o amploare deosebită faţă de fondurile alocate în anii precedenţi. De asemenea indemnizaţiile pentru deplasările individuale şi colective ale compozitorilor, în vederea cercetărilor şi culegerii materialului ce le este necesar, au fost sporite, odată cu punerea în aplicare a noului an bugetar.

Creşterea cea mai importantă a fondurilor acordate pentru stimularea creaţiei muzicale originale este aceea destinată achiziţiilor şi

comenzilor de lucrări muzicale. Într-adevăr față de sumele prevăzute în anul trecut la acest capitol bugetar, în anul acesta valoarea lor a crescut exact de zece ori mai mult. Astfel compozițiile muzicale valoroase indiferent de numărul lor vor putea fi promovate prin achiziționarea lor, iar munca creatoare a compozitorilor și muzicologilor noștri va fi onorată după justa ei valoare.

O altă latură a protecției, și stimulării muncii artistice precum și a desfășurării ei în cele mai bune condițiuni, o constituie posibilitățile oferite de Fondul Muzical tuturor compozitorilor și muzicologilor care doresc să-și desfășoare în tihnă munca lor creatoare la casele de creație din stațiunile noastre balneoclimaterice. In anul acesta vilele de la munte (Sinaia, Predeal), precum și cea de la mare (Vasile Roaită), administrate de Fondul Muzical, au fost complet renovate; ele și-au deschis larg porțile pentru a găzdui, în condiții corespunzătoare muncii de creație artistică, pe compozitori și muzicologi. Totodată Fondul Muzical în colaborare cu Fondul Plastic și Literar, fac eforturi ce nu vor rămîne fără rezultate pozitive în privința îmbunătățirii continue a cantinelor restaurante (București și Sinaia) destinate oamenilor de artă. In felul acesta preocupările de fiecare zi ale caselor noastre de la munte și mare vor putea fi exclusiv dedicate muncii lor creatoare.

Multiplicarea partiturilor muzicale fiind una din condițiile ce le fac accesibile audițiilor, interpreților și iubitorilor de muzică și fiind în același timp un stimulent pentru compozitorii ce-și văd operele lor cunoscute și apreciate, Fondul Muzical a dublat în anul acesta numărul posturilor bugetare destinate specialiștilor care lucrează în cadrul biroului de copiatură a publicațiilor muzicale. Modul cum a fost alcătuit bugetul pe 1954 al Fondului Muzical la toate capitolele legate de creația muzicală, cît și în privința multiplicării și răspîndirii cît mai largi a operelor muzicale, va fi în curînd resimțit în acțiunea de promovare continuă a creației originale a compozitorilor din R.P.R. In această din urmă privință magazinul „Muzica", gospodărie anexă a Fondului Muzical, are un rol dintre cele mai importante.

Crearea din an în an a unor condiții din ce în ce mai favorabile desfășurării muncii de creație, a primit în anul acesta un puternic suport moral prin îmbunătățirea sistemului de pensionare a compozitorilor, muzicologilor, cît și a urmașilor lor. Intr-adevăr cuantumul pensiilor a fost sporit la toate categoriile de pensionari ai Fondului Muzical într-o proporție care merge pînă la 80%. De asemenea au fost simțitor mărite alocațiile ce se acordă compozitorilor, muzicologilor, precum și familiilor lor, în diferite împrejurări de asistență socială.

O inovație demnă de remarcat în sistemul pensionărilor de pînă acum o constituie hotărîrea de a se acorda „pensii de onoare" compozitorilor cu o activitate deosebit de merituoasă și îndeobște recunoscută, care prin talentul și ataşamentul neprecupețit față de poporul muncitor, au creat de la începutul carierii lor și pînă în prezent opere demne de a intra în patrimoniul cultural al patriei noastre socialiste.

In anul acesta, un număr de 10 compozitori cu merite excepționale pe tărîmul creației au fost pensionați, acordîndu-li-se pensii de onoare al căror cuantum a crescut cu 300%—400% față de indemnizația maximă a pensiilor obișnuite de bătrînețe, ce s-au acordat pînă în prezent.

Înțelegerea deosebită față de compozitorii ce s-au străduit în cursul unei cariere meritorii să dăruiască poporului nostru opere muzicale care să-i sporească avîntul său spre socialism, vădește cu prisosință grija cu care oamenii muncii din țara noastră conduși de Partidul Muncitoresc Romîn știu să răsplătească munca creatoare a artiștilor noștri.

Tinerii compozitori de astăzi care păşesc pe drumul măreț al creației muzicale puse în slujba poporului muncitor pot de acum înainte să muncească cu elan, fără să se preocupe de grija zilei de mîine. Talentul și ataşamentul nețărmurit pentru cauza clasei muncitoare sînt chezășia încurajării în decursul muncii lor de creație, precum și a recunoștinței cu care vor fi întîmpinați către sfîrșitul carierii lor creatoare.

Drumul parcurs de Fondul Muzical al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. de la constituirea lui și pînă astăzi, poate fi marcat prin cîteva etape care subliniază strădaniile de zi cu zi pentru promovarea unor opere muzicale autentice, legate de viața nouă, de bucuriile și înfăptuirile constructorilor socialismului din țara noastră.

In anul acesta, după cinci ani de activitate, Fondul Muzical s-a învrednicit să-și întocmească un Regulament de funcționare. Acest document nu este un îndreptar formal alcătuit din birou, cu titlu de experiență, ci este fructul propriei sale experiențe, precum și încununarea realizărilor de pînă acum în acest domeniu.

In același timp, pentru toți activiștii Fondului Muzical — începînd cu Comitetul de conducere și sfîrșind cu colectivul caselor de creație pierdute pe coamele munților sau pe litoralul mării, — regulamentul actual este un program de luptă în vederea continuei stimulări a creației muzicale. Strădania pentru a traduce în viață acest regulament, constituie cea mai prețioasă contribuție pe care activiștii Fondului Muzical sînt chemați să o aducă dezvoltării muzicii romînești în preajma măreței sărbători a eliberării Patriei noastre.

Din viaţa muzicală a Clujului

de GHEORGHE MERIŞESCU

Cei zece ani care s-au scurs de la eliberare, reprezintă o perioadă relativ scurtă în viaţa unui popor. In această perioadă s-a străbătut un drum important în toate domeniile vieţii. In acest scurt răstimp viaţa muzicală a Clujului a realizat progrese însemnate pe calea realismului socialist.

Inarmaţi cu ideologia marxist-leninistă, avînd sprijinul neprecupeţit al Partidului, compozitorii din Cluj au abordat cu îndrăzneală cele mai diverse genuri ale muzicii vocale şi instrumentale, începînd cu cîntecul de masă, pînă la formele mari simfonice şi operă. Unul din genurile muzicale cele mai democratice şi mai iubite de masele largi, a cărui tematică oglindeşte aspectele cele mai diferite ale vieţii noastre în continuă transformare, este cîntecul. Urmărind înflorirea cîntecului coral sau solistic în creaţia compozitorilor clujeni, în etapa parcursă de la eliberarea patriei noastre, şi pînă astăzi, vom remarca puternica şi adînca legătură a creatorilor clujeni cu realităţile vieţii noastre socialiste. Imaginile care apar în aceste cîntece ne vorbesc despre dragostea oamenilor muncii pentru Partidul nostru, despre lupta pentru pace şi înfrăţire între popoare, despre viaţa oamenilor muncii din uzine şi de pe ogoare, despre Republică. Este suficient a trece în revistă cîteva din aceste cîntece pentru a ne da seama de bogăţia tematicii lor. Astfel printre cele mai reuşite cîntece de masă pot fi amintite : „Sub steagul Partidului", „Ţara mea, frumoasă ţară", — de Tudor Jarda — „Ne conduce Partidul" de Max Eisicovits, „Cîntec pentru cincinal", „Cu arma lozincilor", „Ne înalţă partidul" de Zoltan Aladar, „Republica democrată" de Augustin Bena, „Armatele păcii" „Muncitori şi ţărani" de Andreescu Skeletty, „Pacea este gîndul meu", „Lenin şi partizanii" de Delly Szabo Gheza, „Cîntec pentru alegeri", „1 Mai" de Iuliu Mureşanu, „Versul păcii", „Se clădeşte patria", „Cîntec despre Beloianis" de Markos Adalbert, „Infrăţirea popoarelor" de Nicola Ion, „Marşul păcii", „Noi sîntem viitorul" de Dariu Pop, etc. Nu lipsesc nici cîntecele satirice atît de iubite de oamenii muncii, cîntece lirice de dragoste şi dor, cîntece de recrutare ale căror intonaţii se bazează pe intonaţiile cîntecului popular. Printre acestea se pot aminti : „S-ar ţinea mîndra de lume", „Mărita m-aşi mărita" „Mă dusei la tîrg la Moţi", „Cucule, cucuţ bălan", de Tudor Jarda, „De-aş mai fi odată june", „Pe Mureş şi pe Tîrnava" de Augustin Bena, un ciclu de zece coruri bărbăteşti de Comes Liviu, „La plecarea în cătănie", „Cînd era bade-n Cîndrel", de Nicolae Ioan, „In temeiul codrului", „De-am avut de n-am avut" de Dariu Pop, „Hora" „Norul", „Triptic" (cor pentru copii) de Sigismund Toduţa.

In condiţiile create de regimul democrat-popular, alături de poporul romîn, minorităţile naţionale au căpătat posibilităţi nelimitate de dezvoltare a valorilor artistice ale specificului lor naţional în creaţia muzicală. O contribuţie însemnată au adus în acest sens, compozitorii de naţionalitate maghiară care au îmbogăţit repertoriul ansamblurilor corale şi instrumentale cu numeroase cîntece izvorîte din dragostea pentru poporul muncitor, pentru Republică, pentru viaţa nouă care se construieşte azi în patria noastră. Folosind elemente tipice cîntecului popular maghiar şi secuesc, avînd o atitudine creatoare faţă de melodia populară, compozitorii maghiari au creat cîntece în limba maghiară ca de pildă : „In holda noastră", „Marş tineresc", de Markos Adalbert, „Tractorista", „Şapte cîntece din regiunea Cluj" de Zoltan Aladar, „Cîntec pentru gospodăria colectivă", de Delly Szabo Gheza, „Trei cîntece populare maghiare" de Jodal Gàbor, pentru a nu aminti decît cîteva. Bogata creaţie a cîntecului de masă dovedeşte preocuparea şi atenţia pe care compozitorii clujeni o acordă acestui gen, atît de apropiat şi accesibil maselor.

Succesele obţinute nu pot face să pălească unele lipsuri şi poziţii care frînează dezvoltarea acestui gen mai departe. Cîntecul de masă pentru corurile noastre, sau cîntecul solo nu formează o preocupare permanentă şi unii compozitori nu dau atenţia cuvenită şi nu au întotdeauna atitudinea creatoare faţă de melodia populară, mulţumindu-se cu „citate" care vădesc pasivitatea şi lipsa spiritului creator. Nu întotdeauna melodiile alese sînt cele mai valoroase din punct de vedere al frumuseţii melodice şi lirice. Adeseori versurile care stau la baza acestor cîntece sînt plate, lipsite de imagini poetice valabile, deficienţe care nu pot fi suplinite nici de cea mai frumoasă muzică.

Un loc de frunte în creaţia compozitorilor clujeni îl ocupă muzica de cameră, formele mari simfonice şi vocal-simfonice. In domeniul muzicii de cameră, literatura romînească şi a minorităţilor naţionale a fost îmbogăţită cu un mare număr de piese care s-au impus prin valoarea lor artistică. Astfel compozitorul Sigismund Toduta a scris în ultimii 4—5 ani lucrări valoroase ca, de pildă : „Sonata pentru violoncel şi pian", sonatina pentru pian, sonata pentru flaut şi pian, sonata pentru vioară şi pian. In prezent, el a terminat o simfonie în cinstea celei de a zecea aniversări a zilei de 23 August şi continuă munca la concertul pentru violoncel şi orchestră. In aceeaşi ordine de idei trebuiesc amintite : „Sonata pentru pian"

de Max Eisicovits, „Nonetul" de Zoltan Aladar, sonatina pentru vioară și pian, sonata pentru vioară solo de Ervin Junger, „Trio pentru coarde" de Cornel Țăranu, cvartetul pentru flaut, vioară, violă și violoncel de Markos Adalbert, sonata pentru pian de Liviu Comes, sonata pentru pian, de Wilhelm Demian, sonata pentru vioară și pian de Jodàl Gàbor ca și lucrările de acest gen ale compozitorului Carol Hajak: Trio pentru coarde, cvartetul de coarde, cvintetul pentru pian și instrumente de suflat, septetul, și însfîrșit, suita pe cîntece populare maghiare pentru vioară și pian de Delly Szabo Gheza.

Dacă această succintă trecere în revistă a creațiilor în domeniul muzicii de cameră se dovedește a fi deosebit de bogată, nu tot atît de îmbucurătoare se prezintă situația muzicii cu program, a formelor mari de poem simfonic, cantată, oratoriu, simfonie.

In acest domeniu s-au scris relativ puține lucrări. Cele cîteva lucrări scrise din 1950 pînă azi sînt mult prea neînsemnate față de cerințele iubitorilor de muzică simfonică și vocal simfonică. Printre aceste lucrări amintim cele trei poeme simfonice de Andreescu Skeletty, care din păcate n-au putut fi audiate nici pînă astăzi. Apoi au mai scris în acest gen Tudor Jarda, poemul simfonic „1 Mai", și Junger Ervin „Poem concertant pentru vioară și orchestră" și poemul simfonic „Josza Bela". Compozitorii clujeni au acordat o mare atenție genului de cantată, deși nu se poate spune că în acest domeniu s-a realizat prea mult. Vom aminti numai cîteva din cele mai izbutite: cantata „Cîntece despre tinerețe și dragoste" de Zoltan Aladar, lucrare premiată la concursul de compoziție, organizat în cinstea celui de al IV-lea festival mondial al tineretului ținut la București, „Hora", de Tudor Jarda, „Cantata păcii" de Markos Adalbert, „Cantata pe texte de Petöfi" de Ervin Junger, „Cantata păcii" scrisă de Max Eisicovits pe text de Salamon Ernö. Ca o lipsă se poate remarca faptul că pînă acum, nici un compozitor clujan n-a îndrăznit să abordeze formele mari dramatice de oratoriu, deși există talente capabile să rezolve și această problemă. De asemenea, foarte puțini compozitori au îmbrățișat pînă în prezent simfonia ca gen cu posibilități de largă generalizare filozofico-emoțională. Printre primii compozitori ai acestui gen se situează Tudor Jarda cu simfonia în la minor, Sigismund Toduță care și-a terminat prima simfonie în cinstea marii sărbători și Ervin Junger cu „Simfonia tinereții" terminată de curînd.

Se pare că un gen preferat de compozitorii clujeni este concertul instrumental și suita. In ultimii cinci ani s-au scris zece concerte, aparținînd compozitorilor Sigismund Toduta, Tudor Jarda, Ervin Junger și Iuliu Mureșanu. Acesta din urmă a îmbogățit literatura noastră cu trei concerte pentru suflători: concertul pentru trompetă, concertul pentru corn, concertul pentru fagot, lucrări care au venit să umple un gol atît de simțit în repertoriul instrumentelor de suflat. In genul suitei pentru orchestră se remarcă lucrările lui Iuliu Mureșanu (patru suite — a patra pentru copii) și compozițiile de acest gen ale lui Dariu Pop.

Printre realizările cele mai însemnate în creația compozitorilor clujeni se situează opera pentru copii „Povestea țapului" de Max Eisicovits, montată de colectivul Operei din Cluj și a cărei premieră este închinată celei de a zecea aniversări. De asemenea, Jodal Gàbor pregătește baletul pantomimă „La poarta țării basmelor". Nu insistăm mai mult asupra acestor lucrări, întrucît în articolul de față nu intenționăm a intra în analiza compozițiilor amintite, ci ne mărginim doar la o trecere în revistă a succeselor obținute de compozitorii clujeni și la unele considerațiuni de ordin general.

Făcînd bilanțul remarcabilelor realizări de pînă acum, ar fi greșit să credem că ne putem mulțumi cu succesele obținute și că de acum am putea, împodobiți cu laurii dobîndiți, să privim cu mai puțin interes problemele arzătoare ale muzicii noastre.

Ziua de 23 August 1954 prilejuiește nu numai un bilanț al înfăptuirilor pe tărîm artistic, dar și un moment de analiză și recunoaștere a greșelilor și lipsurilor noastre, un moment de acumulare a unor noi forțe pentru o etapă nouă, pentru un salt calitativ nou. De aceea este bine ca, folosind acest prilej, să arătăm că în munca Filialei Compozitorilor din Cluj, au fost lipsuri serioase de organizare și de orientare ideologică a compozitorilor, în problemele vitale ale muzicii romînești, lipsuri care au frînat buna desfășurare a muncii în scopul obținerii unor rezultate și mai frumoase. In Filiala din Cluj, mai domnește sectarismul, primatul intereselor înguste personale, disprețul față de critică, atitudinea de nepăsare. Datorită acestor manifestări, n-a fost posibilă întotdeauna o colaborare strînsă între membrii Filialei și nici orientarea justă în problemele arzătoare pe care le ridică viața noastră muzicală. Numai așa se explică faptul că între membrii Filialei nu există de loc sau aproape de loc, preocuparea făuririi unui repertoriu muzical destinat copiilor, iar muzica ușoară subestimată, fiind socotită un gen minor.

O mare răspundere în privința aceasta o poartă și Uniunea Compozitorilor din București care nu a acordat un sprijin substanțial permanent Filialei din Cluj, mărginindu-se la dispoziții pur formale. Marea majoritate a lucrărilor compozitorilor clujeni n-au putut fi audiate. Compozitorii n-au putut să și le asculte, să ia contact cu publicul, din cauza lipsei unei Filarmonici. Există pe lîngă Filială încă din 1952, o formație de cor, mixtă, formată din iubitorii de muzică cu un număr de 32 de coriști și șase soliști neîncadrați însă bugetar, dar care totuși desfășoară o muncă rodnică. Astfel în cei doi ani de activitate, corul și soliștii au dat peste 24 reprezentații publice în orașul Cluj, în raioane, și gospodării colective, popularizînd

creațiile compozitorilor locali ca și lucrările valoroase din repertoriul clasic.

In viața muzicală a orașului Cluj, un loc important îl ocupă cele două instituții de muzică: „Conservatorul Gh. Dima" și Școala Medie și Elementară de Muzică, înfăptuiri ale regimului democrat-popular. Aceste două instituții a căror menire este legată de creșterea și promovarea cadrelor tinere, de interpreți, pedagogi, compozitori, dirijori și-au îndeplinit cu succes menirea lor, promovînd an de an elemente valabile, viitori artiști devotați luptei pentru înflorirea artei socialiste. Concertele publice ale elevilor, studenților și profesorilor celor două instituții de învățămînt muzical, au constituit pînă acum principalele manifestări muzicale alături de spectacolele de operă și uneori concertele simfonice organizate de orchestrele celor două opere.

Pe lîngă cele două instituții de învățămînt muzical, spectacolele operelor romînă și maghiară exercită o înrîurire din ce în ce mai puternică asupra maselor. In etapa actuală a dezvoltării muzicii noastre, spectacolele de operă au început să atragă mase largi de oameni ai muncii, fenomen explicabil în condițiile prefacerilor prin care trece viața poporului nostru. Cîteva cifre sînt suficiente, pentru a dovedi dragostea de care se bucură spectacolele de operă, din partea celor ce muncesc și legătura care s-a înfăptuit între acest gen, și noul public. Din 1944 și pînă azi, activitatea Operei Romîne din Cluj, se oglindește în: *1492 de spectacole în orașul Cluj, dintre care 28 de premiere la care au participat 1.420.699 de spectatori.* Reprezentațiile de operă au pătruns și în centre muncitorești îndepărtate, răspîndind arta nouă în masele largi. *La cele 98 de spectacole date în deplasare, au participat 147.944 de spectatori.* Aceste cifre oglindesc pe deplin dorința și dragostea maselor pentru muzică, pentru o artă înaintată.

In repertoriul Operei Romîne stau la loc de frunte operele cele mai valoroase ale literaturii clasice ruse: „Boris Godunov", „Cneazul Igor", „Dama de pică", „Evgheni Oneghin", opera sovietică „Tînăra gardă" ca și operele clasice din literatura universală ca de pildă: „Carmen", „Paiațe", „Tosca", „Trubadurul", „Rigoletto". opere romînești ca „Năpasta" și opereta „Ana Lugojana".

Alături de opera romînă, Opera Maghiară din Cluj desfășoară o activitate încununată de succes. De la înființarea ei în 1948 și pînă azi, și-a format un repertoriu de aproape 30 de opere în care figurează opere clasice maghiare, cum sînt: Bànk Bàn, Hunadi Làszlo, opere clasice ruse, Aleko, Cocoșul de Aur, opera sovietică Moș Gerilă, baletul Macul Roșu, și altele. *In cei 5 ani de existență Opera Maghiară a dat 825 de reprezentații, la care au participat 681.227 de spectatori, și 46 de reprezentații în deplasare cu 51.311 spectatori.*

Avîntul mișcării artistice cuprinde mase din ce în ce mai largi de oameni ai muncii, a căror activitate se desfășoară în cadrul Căminelor Culturale, Sindicate, Cluburi, și Colțuri Roșii. Inflorirea artei muzicale de amatori în R.P.R. dovedește prin proporțiile ei uriașe că numai în condițiile unui regim democratic popular ele pot căpăta o asemenea amploare.

In regiunea Cluj, activitatea artistică de amatori, coruri, ansamblurile instrumentale, a soliștilor vocali și instrumentiști este într-un continuu avînt. S-au impus prin nivelul artistic ridicat și prin munca permanentă formațiile: orchestra C.F.R. și orchestra de muzică populară „Înfrățirea". Printre formațiile corale s-au remarcat cu ocazia diferitelor concursuri corurile C.F.R., Jànos Herbàk, Intreprinderilor Poligrafice și corul Universității Babeș.

Formațiile instrumentale îmbracă diferite forme și genuri, ansambluri de instrumente populare, ca de pildă fluierașii din comuna Leșu, din raionul Năsăud, tarafuri și orchestre populare cum este cea din Zalău de pe lîngă Casa de Cultură.

Corurile ca, de exemplu, cel din Bucium, Rebra, Leșu, sînt colective de adevărați creatori de cîntece în care se oglindesc marile transformări care au loc în viața noastră. Colectivul corului din Leșu a compus un cîntec care ne vorbește despre munca la pădure în trecut și astăzi. Acest cor interpretează cu măestrie cîntecele locale armonizate de dirijorul corului Tudor Jarda. Cîntecele au un conținut satiric, biciuitor la adresa mentalităților învechite care frînează viața nouă în satul Leșu. Conținutul pieselor, munca în colectiv, deprinderea disciplinei liber consimțită, au dus și la înțelegerea rostului îndeplinirii sarcinilor economice. Un caz tipic în sensul acesta este corul din Leșu ai cărui membri au fost exemplu la plata impozitelor, cotelor și altor sarcini.

Problema repertoriului, a valorificării folclorului local, rămîne deschisă, necesitînd o muncă perseverentă de lungă durată.

Munca educativă permanentă pentru ridicarea nivelului conștiinței maselor dusă de Partid și activitatea artistică de pînă acum, au făcut să crească cerințele iubitorilor de muzică, exigența față de prezentarea artistică. Mai sînt formații care nu au depășit un anumit nivel de interpretare, din lipsa unor dirijori buni și al căror repertoriu este învechit.

Concursurile de amatori care au loc în întreaga țară constituie un nou prilej pentru afirmarea celor mai bune formații corale și instrumentale precum și a interpreților ridicați din rîndul oamenilor muncii.

Poporul din țara noastră, muncitori, țărani, oameni de știință și artă întîmpină ziua de 23 August, ziua eliberării, cu noi angajamente, cu noi succese în muncă. Sprijinul moral și material pe care Partidul și Guvernul îl acordă oamenilor de știință și artă, premiile de stat, acordarea de titluri, pun în același timp în fața lor, sarcina măreață de a ridica arta pe o treaptă și mai înaltă pe drumul realismului socialist.

Viaţa muzicală în Banat

de LIVIU RUSU

Viaţa muzicală a Banatului a intrat în ultimii zece ani într-o fază de transformare hotărîtoare. Eliberarea ţării de către Armata Sovietică, a dat posibilitate poporului romîn să dărîme orînduirea socială burgheză şi să treacă la construirea orînduirii socialiste. Aceşti ultimi ani au însemnat pentru poporul nostru o serie întreagă de înfăptuiri culturale nemaiîntîlnite încă în trecut.

In oraşul Timişoara, centrul cel mai important al vieţii muzicale din Banat, funcţionează o şcoală medie de muzică, a luat fiinţă Opera şi Filarmonica de Stat şi s-a constituit Filiala Uniunii Compozitorilor.

In marele centru muncitoresc Reşiţa, s-au înfiinţat în aceşti ultimi ani o şcoală medie de muzică şi o şcoală populară de artă, activează un cor reprezentativ şi o orchestră simfonică; în Lugoj, vechea citadelă a coralei bănăţene, funcţionează o şcoală populară de artă şi activează renumitul cor continuator al tradiţiei Vidu; Caransebeşul, Făgetul, Oraviţa, Moldova Nouă, etc., cu casele lor de cultură, căminele culturale şi colţurile roşii G.A.C., împînzind întreaga regiune cu o reţea de focare de cîntec şi joc popular, completează tabloul înfăptuirilor regimului democrat-popular în domeniul educării muzicale a maselor populare.

Legătura ce trebuie să existe între activitatea cercurilor de artişti amatori şi artiştii profesionişti, ridică o serie de probleme, privind pregătirea cadrelor, de care depinde direct creşterea nivelului artistic al vieţii muzicale din Banat. Lipsa unor cadre înalt calificate se resimte uneori.

Greutăţile pe care le întîmpină aşezămintele muzicale în lărgirea sferei lor de activitate, cum este de pildă lupta pe care o duce Filarmonica „Banatul" pentru susţinerea materială a corului ei format din voluntari, le imprimă un caracter dinamic, tipic acestei epoci de transformare şi de noi realizări.

Intreaga mişcare muzicală din regiunea noastră, creşte cu un avînt necunoscut în trecutul de exploatare burgheză, învinge piedicile şi se ridică către un nivel artistic înalt. Aniversarea a zece ani de la cotitura istorică de la 23 August 1944, constituie şi pentru activiştii vieţii muzicale din Banat, un prilej de scrutare a realităţilor, de cîntărire critică a rezultatelor, de verificare a problemelor fundamentale de organizare şi producţie artistică. Să încercăm a le cuprinde.

Răsfoind culegerile de cîntece populare bănăţene — Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu — şi urmărind starea socială a informatorilor, constatăm că purtătorii muzicii populare sînt, înafară de lăutarii profesionişti, muncitori ţărani, meseriaşi şi intelectualii. Deci pătura de jos a poporului cu intelectualii legaţi de ea, constituiesc factorul viu de creaţie şi răspîndire a muzicii populare bănăţene, a stilului şi a stadiilor de dezvoltare tehnică. De timpuriu, după cum ne informează Tiberiu Brediceanu şi Iosif Velceanu, de pe la 1840, iau fiinţă corurile populare bănăţene. Primul cor este „Reuniunea de cîntări a lugojenilor", după care urmează corul vocal al plugarilor din Chizătău întemeiat în 1857. In anul 1882, acest cor serbîndu-şi 25 de ani de existenţă, are loc primul concurs între 11 coruri săteşti din Banat, cîştigător al concursului fiind corul plugarilor din Coşteiul Mare. In aceeaşi măsură un rol covîrşitor au în istoria muzicii bănăţene, corurile formate din muncitori de fabrică şi minerii din Reşiţa, Oraviţa şi Bocşa Montană, cărora Gheorghe Dima, în anul 1902 le adresa memorabilele cuvinte: „Cîntarea este puterea nevăzută care îndoaie şi cultivă inima omului, întocmai ca puterea uriaşă şi nevăzută ce îndoaie şi dirijă giganticele turbine din fabricile dumneavoastră".

O dezvoltare mare au luat aceste coruri datorită în special lui Ion Vidu (1863—1931), primul preşedinte al asociaţiilor corurilor şi fanfarelor din Banat. Urmînd exemplul şi învăţătura lui Gavriil Musicescu cu care studiază la Iaşi, care cu ocazia turneului din 1890 în Transilvania a concertat cu celebrul său cor în centrele bănăţene, Vidu întemeiază tradiţia clasică a repertoriului cît şi modul de interpretare al muzicii bănăţene, la care vor contribui mai tîrziu Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu, Vasile Ijac, Eugen Cuteanu, Ion Crişan.

Regimul de democraţie populară a trecut la o organizare amplă pe linie sindicală şi de stat, a formaţiunilor artistice de amatori din Banat, atît cele romîneşti cît şi cele ale minorităţilor naţionale. Regiunea Timişoara numără circa 300 de coruri dintre care 194 participă la concursurile organizate pe regiune şi anume: 181 romîneşti, 7 sîrbeşti, 2 germane, 2 cehe, 1 ucrainian, 1 croat. De asemenea regiunea Timişoara numără circa 400 echipe de jocuri dintre care 311 sînt participante la concursuri, iar dintre acestea: 250 sînt romîneşti, 26 germane, 11 maghiare, 12 sîrbeşti, 2 ucrainiene, 4 cehe, 1 bulgară, 1 croată, 4 ţigăneşti. Aceste concursuri organizate pe regiune şi pe ţară, cu fazele lor — comunală, raională, interraională şi pe ţară, sînt vii manifestări culturale în spiritul nou al luptei pentru construirea socialismului, pentru pace, pentru promovarea artei populare. Entuziasmul cu care muncitorii, ţăranii muncitori şi intelectualii iau parte la aceste întreceri muzicale, oglindeşte avîntul unei adevărate înfloriri culturale.

În fruntea corurilor din Banat amintim corul din Lugoj al casei de cultură „Ion Vidu", compus din 120 persoane și condus de prof. Dimitrie Stan, cu o vie activitate propagandistică; corul combinatului metalurgic Reșița compus din 100 persoane și condus de prof. Ion Romînul, de înalt nivel artistic; corul din Caransebeș compus din 100 de persoane și condus de Gheorghe Goian; corurile din Făget, Oravița, Moldova Nouă, Orșova, etc. Sub îndrumarea consiliului sindical regional Timișoara activează pe lîngă fabrici și instituțiuni circa 50 de coruri și formații instrumentale.

In ultimii zece ani s-au manifestat pe tărîm cultural următoarele coruri și orchestre: corul și orchestra I.R.E.T. (dirijor V. Sumski), corul sindicatului mixt artiști (dirijor M. Hoinic), corul C.F.R., (dirijor C. Daminescu și M. Hoinic), corul Băncii de Stat (dirijor Georgescu și M. Hoinic), corul I.M.B., corul Industria Lînei (dirijor Gheza Jost), corul Prima Banat (dirijor V. Maghețiu), corul colegiului de avocați (dirijor S. Golumba), fanfarele C.F.R., I.T.A.S., Industria Lînei, orchestrele de salon ale Sindicatului Alimentar și Fabricii de hîrtie și orchestra simfonică a sindicatului sanitar (dirijor St. Bunea).

Aceste formațiuni orășenești cultivă, pe lîngă muzica clasică și contemporană, cu predilecție muzica populară a regiunii, și tind să niveleze deosebirea mare ce exista în trecut între activitatea cultă și cea populară, prezentînd întreaga activitate de amatori sub aspecte gradate și unitare. Pentru intensificarea mișcării corale a orașului, Consiliul Sindical Regional a luat măsuri în vederea comasării mai multor coruri sub conducerea unui singur dirijor.

In ultimii zece ani, corurile și formațiunile instrumentale din regiune au studiat un repertoriu bogat, compus din lucrări romînești, sovietice și clasice. Pentru a veni în ajutorul activității corale, Sfatul Popular al regiunii a tipărit în cinstea celui de al III-lea concurs artistic pe țară al căminelor culturale, o culegere de cîntece populare și de masă ale compozitorilor bănățeni, cuprinzînd coruri și cîntece în limba romînă, germană, maghiară și sîrbă. In ampla mișcare corală însă, se resimte în multe părți lipsa instructorilor pregătiți profesional. Se constată că acele înjghebări care dispun de dirijori calificați sînt mereu în fruntea mișcării. In perioada concursurilor, Sfatul Popular Regional trimite pe teren instructori de la instituțiile de artă, dar rezultatele nu pot fi hotărîtoare. Dacă dorim să considerăm viața muzicală a centrelor muncitorești și a satelor ca o problemă vitală de educație a poporului, este necesar ca școlile de artă să îndrumeze elementele cele mai bune pe linia conlucrării cu formațiile muncitorești și țărănești.

Mișcarea corală a regiunii Timișoara privită în toată amploarea ei, constituie una din realizările cele mai însemnate ale deceniului glorios.

Sărbătorirea eliberării o surprinde în plin avînt. Să nu uităm că de la început, activitatea de organizare a fost extinsă și asupra fanfarelor, tarafurilor și orchestrelor populare, al căror număr se ridică la circa 120, dintre care amintim orchestra populară „Lazăr Cernescu" din Caransebeș, și orchestra populară „Doina Banatului" unde activează Luță Iovița, decorat cu Ordinul Muncii, și fanfarele din comunele Romna, Lăpușnicul Mare, ș.a.

In cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei noastre, formațiunile vocale și instrumentale ale regiunii noastre, au participat la cel de al treilea concurs organizat pe țară. Casele de cultură, căminele culturale și colțurile roșii sînt formele de organizare ale acestei vieți muzicale populare atît de bogate în regiune. Dacă realizările primului deceniu sînt îmbucurătoare, pentru viitor se impune o grijă mai mare în ceea ce privește adîncirea valorilor specifice ale artei populare, ridicarea nivelului capacității artistice, printr-o acțiune științifică de organizare, unde calitatea să predomine exclusiv asupra datelor statistice.

☆

Bogatei mișcări artistice populare nu i-a corespuns în trecut o acțiune adecvată de învățămînt muzical. Primii îndrumători pe tărîm muzical din Banat și-au făcut studiile în alte părți. Indelungată vreme n-a fost rezolvată problema nevoilor de cultură muzicală ale maselor. Una din problemele care se bucură azi de o atenție deosebită este aceea a învățămîntului muzical. In regiunea Timișoara funcționează în prezent mai multe școli de artă. La Reșița a luat ființă în 1949 o școală elementară și medie de muzică, iar în 1953 o școală populară de artă. Plasate în centrul muncitoresc cel mai important, aceste două școli au devenit focare vii de cultură muzicală. Am avut ocazia să apreciem calitatea unei producții ce a avut loc la Timișoara, la sfîrșitul anului școlar 1953—54, al cărei program compus din trei concerte clasice de pian (Bach, Mozart, Weber), a fost susținut cu acompaniamentul Filarmonicii „Banatul", de trei tinere eleve, fiice de muncitori, formate în scurtă vreme în școala medie de muzică din Reșița (clasa prof. Miron Soarec). O astfel de manifestare poate să fie dată ca exemplu de realizare. In vechiul centru muzical al Lugojului, funcționează o școală populară de artă. Frecvența mare, de 600 de elevi, dovedește interesul maselor pentru artă.

Cea mai veche școală de învățămînt muzical din Banat datează din 1906, cînd a fost înființat Conservatorul Municipal din Timișoara. Cu toate că a avut în trecutul său cadre bine pregătite și printre conducători personalități ca Sabin Drăgoi, această instituție n-a fost recunoscută de Stat. Abia sub regimul de democrație populară, în 1946 se întemeiază Conservatorul de Stat — transformat apoi în institut de artă, care după restructurarea învățămîntului artistic din 1950 devine, în mare parte cu aceleași cadre, școala medie de muzică.

Din corpul profesoral special fac parte: Vasile Ijac, Eugen Cuteanu, Nicolae Ursu, Iosif Kocsis, Alma Cornea-Ionescu, Ella Phlip, Gabriela Dubruzemsky, Silvia Humița, Leo Freund, Alexandru Boroș, Mircea Mihai, Ștefan Bunea, Gheorghe Brukler, etc.

Rezultatele așa cum s-au putut constata din producțiile finale ale anului școlar 1953—54, au fost excelente și justifică pe deplin activitatea artistică a instituției. Școala medie de muzică nu poate însă satisface două mari cerințe ale vieții muzicale. Pe de o parte nu s-a găsit pînă în prezent nici o formă pentru a asigura în Timișoara învățămîntul popular. Un număr considerabil de elevi, studenți și oameni ai muncii, nu au unde să învețe muzică, sau sînt siliți să recurgă la un costisitor și dubios învățămînt particular.

★

Un pas uriaș s-a făcut în ultimii zece ani în domeniul interpretării muzicale, unde s-au creat condiții cu totul noi de activitate. Soliști ca Emil Mihail, Leo Freund, ș.a. cvartete de coarde cum au fost cele compuse din Bela Tomm, Ion Suciu, Iosif Brendeis și Doro Goriant; Eugen Cuteanu, Carol Tuțu, Mihail Chioreanu și Alexandru Boroș, și mai ales reuniunea „Amicii muzicii" întemeiată în 1920, singura care a reunit artiști amatori și profesioniști, aparținînd tuturor minorităților naționale și care a pus bazele unei biblioteci muzicale, trecute azi în patrimoniul Filarmonicii de Stat — au susținut ani îndelungați concerte de muzică de cameră și simfonică.

Regimul de democrație populară a întemeiat două instituțiuni de bază în viața muzicală a regiunii: Opera de Stat și Filarmonica de Stat „Banatul". Ne vom limita aici să surprindem aspectul esențial al activității lor.

Opera a fost înființată în anul 1946 (director Aca de Barbu). Personalul artistic actual cuprinde 46 de soliști dintre care citățm pe Fenia Nicolau, Filomela Pitei-Georgescu, Flavia Domșa-Girbea, Ila Cazacu, Maria Mihai, Adriana Ciuciu, Gabi Ganea, Victoria Dobrescu, Silvia Ivan, Ica Tătaru, Traian Nicolau, Mircea Mavrodin, Alexandru Bodescu, Titus Moraru, Cristache Belea, Aurel Mihailovici, Marius Sola, Ștefan Vasile, ș.a.; 60 de coriști, 60 de orchestranți (maestru de concert Iosif Kocsis), 46 artiști de balet, 4 dirijori (Radu Botez, Ladislau Rooth, Constantin Daminescu, Herman Klee — cor) un maestru de balet (Mercedes Pavelici), trei regizori (Aca de Barbu, Constantin Georgescu, Ion Mihai) și doi pictori scenografi (G. Binder și S. Trucinski).

Intr-un timp scurt, Opera din Timișoara a studiat cu elemente în majoritate tinere, fără experiență profesională, repertoriul clasic de operă (Verdi, Rossini, Puccini, Bizet, Leoncavallo, Mascagni, Donizetti). Din repertoriul german clasic s-a studiat Bastien și Bastienne și Nunta lui Figaro de Mozart. Din repertoriul clasic rus s-au reprezentat Evgheni Oneghin și Dama de pică de Ceaicovski. Pentru prima oară în Europa a fost pusă în scenă opera chineză Wang și Li de Hang Kuang. Baletul a interpretat muzică de Rimsky-Korsakov, Delibes și Prokofiev. Un capitol aparte îl constituie înscenarea unor operete, gen care exercită o puternică atracție asupra maselor populare. Cu succes se reprezintă creații ale lui Dunaevski, Johann Strauss, Lehar, Berté.

In cei opt ani de existență, Opera de Stat din Timișoara a realizat 1340 de reprezentații, la care au participat circa 1.000.000 spectatori. Activitatea acestor ani constituie o bază pentru viitoarea dezvoltare a instituției.

In 1947 a fost înființată Filarmonica de Stat „Banatul". După o scurtă activitate a dirijorului George Pavel (1888—1947), conducerea orchestrei, în decursul celor șapte stagiuni, a fost încredințată lui Mircea Popa.

Orchestra se compune din 76 artiști instrumentiști cu următoarea încadrare de soliști: N. Drăgoi—maestru de concert, V. Weinberg—vioară II, I. Suciu—violă, A. Baritz—violoncel, B. Műller—contrabas, M. Mihai—flaut, M. Doroftei—oboi, I. Giurcuț—clarinet, A. Beldi—fagot, Gh. Brukler—trompetă, St. Bunea—corn, Fr. Amberg—trombon, I. Barani—tuba, E. Reininger—timpan, A. Popa—pian, E. Capatti—harpă.

Rolul acestei instituții s-a afirmat pe deplin. S-a organizat orchestra simfonică independent de orchestra Operei, s-a format o capacitate de interpretare în stare să facă față repertoriului, s-a constituit corul prin muncă artistică voluntară antrenînd circa 120 de persoane, s-a dezvoltat inițiativa pentru cultivarea muzicii de cameră, s-au efectuat turnee în țară, s-au trimis formațiuni orchestrale și de cameră în mijlocul muncitorilor și țăranilor muncitori, s-a dus o muncă regulată de explicare a programelor, s-a creat un public iubitor de muzică simfonică. Prin existența acestei instituții, orașul Timișoara a devenit un centru muzical important în marea mișcare artistică creată după 23 August 1944 în R.P.R. Filarmonica „Banatul" susține anual circa 100 de concerte, atît cu propriile ei forțe cît și cu concursul artiștilor oaspeți, numărînd anual circa 40.000 de auditori. Pînă în prezent s-au efectuat patru turnee în centrele culturale ale țării. Aceste turnee permit o amplă verificare a muncii depusă în localitatea de reședință. Orchestra Filarmonicii de Stat „Banatul" se plasează printre cele mai bune formații simfonice din țară. Repertoriul îl formează literatura clasică, muzica sovietică, a popoarelor vecine și noua creație românească. S-au cîntat astfel din literatura românească lucrări de Enescu, Jora, Drăgoi, Constantinescu, Mendelsohn, Popa, Enacovici, Cuteanu, Feldman, Rooth, Crișan, Brînzeu, Gheorghiu, Ijac, ș.a.; din literatura rusă și sovietică: Glinka, Ceaicovski, Musorgski, Borodin, Rimsky-Korsakov, Taneev, Glazunov, Liadov, Scriabin, Șostakovici, Haciaturian, Kabalevsky, Bunin, etc;

din literatura popoarelor vecine : Smetana, Dvorak, Novak, Bartok, Kodaly, Vladigherov; din literatura clasică: Corelli, Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelsohn, Brahms, Wagner, Franck, R. Strauss, Respighi, Ravel.

Dintre dirijorii care au contribuit la dezvoltarea instituției citäm pe G. Georgescu, C. Silvestri. Th. Rogalski, A. Ciolan, A. Alessandrescu, A. Mendelsohn, E. Massini, C. Bobescu, V. Jianu, E. Elenescu, I. Ghiga, D. Niculescu, M. Basarab, etc. iar dintre soliști pe V. Gheorghiu, M. Katz, S. Serbescu, Lydia Cristian, R. Aldulescu, I. Voicu, G. Halmoș, V. Orlov, St. Gheorghiu, M. Constantinescu, V. Pop, V. Jianu, G. Grubea, L. Savin, ș.a.

Dintre artiștii străini ne-au vizitat: Somogyi, Margaritov, R. Raicev (dirijori), Cravcenco, G. Barinova, O. Liebich, Z. Antal, I. Ungar, I. Gasparek, M. Sadlo, ș.a. (soliști). Filarmonica a dat posibilitate elementelor locale talentate să se manifeste atît în domeniul dirijoral cît și în cel solistic. Astfel au apărut în concerte publice dirijori ca: Ștefan Bunea, Gheorghe Brukler, Eugen Gropșeanu; soliști ca: Mircea Mihai, Ion Giurcuț, Mihai Doroftei, Ștefan Stanciu, Ion Băluț, Ala Popa, Ion Marta. ș.a.

Cu ajutorul corului Filarmonicii, instruit de Mircea Hoinic, s-a realizat Simfonia a IX-a de Beethoven, Căderea Berlinului de Șostakovici și alte piese pentru cor și orchestră. O formație restrînsă de cor à capella a inaugurat repertoriul de muzică polifonă veche și modernă. Muzica de cameră constituie una din formele viitoare de activitate ale instituției. Principiul participării unui număr cît mai mare dintre angajații instituției la activitatea variată a instituției, colaborarea cu artiștii celorlalte instituții, deplasarea în alte centre prezintă unul din cele mai interesante aspecte ale ridicării nivelului profesional. Cu toate că s-au înregistrat succese reale în numărul mare de concerte de muzică de cameră, date cu forțe locale de două ori pe lună, nu s-au putut constitui formațiuni cu un caracter permanent în vederea interpretării programelor ciclice. O înaltă conștiință profesională trebuie să călăuzească Filarmonica de Stat „Banatul" în toate manifestările ei interne și publice, în rolul ei de pioner al tradiției simfonice și de cameră, la care o îndreptățește bilanțul rodnic al începutului.

★

Activitatea Compozitorilor bănățeni organizați sub auspiciile Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în Filială (constituită în 1950 — secretar Eugen Cuteanu), prezintă și ea un aspect important al revoluției culturale pe care o trăiește țara noastră. Față de concepția în genere dominantă în cultura clasei burgheze, a unei arte în sine, față de izolarea compozitorilor în turnul de fildeș, față de ignorarea valorilor culturale ale poporului în favoarea abstracțiunilor „originale", realismul-socialist opune ideea unei arte partinice, militante, veridice, pentru binele și progresul omenirii muncitoare, pentru pace, la un înalt nivel profesional, a unei arte cu conținut socialist înfățișat într-o formă națională.

In Banat, înclinarea poporului spre cîntec a creat o mare bogăție de folclor muzical. Legat de cîntecul popular apare și în Banat firul unei tradiții clasice de creație, începută de Ion Vidu și continuată pînă în zilele noastre de Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Zeno Vancea ș.a.

Filiala Uniunii Compozitorilor din Timișoara, împărțită în două secțiuni de activitate, una de creație și una de cercetare științifică frămîntă în legătură cu orientarea realistă a artei și a științei, o serie de probleme actuale, care o fac să răspundă atît nevoilor culturale ale regiunii, cît și să contribuie la dezvoltarea vieții muzicale în țara noastră. Una dintre aceste probleme este determinată de specificul regional cu aspecte folclorice germane, maghiare, sîrbe, etc.

Compozitorii filialei din Timișoara atacă toate genurile de la cîntecul de masă pînă la muzica simfonică, oratoriu și operă, în timp ce în secția de muzicologie se fac cercetări în domeniul folclorului, al istoriei muzicii regionale, al teoriei.

Citäm compozitori bănățeni, cu realizări în domeniul cîntecului de masă: I. Crișan, E. Cuteanu, R. Oschanitzky, L. Rooth, V. Sumsky; în domeniul corurilor: I. Crișan, E. Cuteanu, M. Hoinic, V. Ijac, N. Ursu, V. Sumsky; în domeniul liedului: I. Crișan, E. Cuteanu, A. Cornea-Ionescu, V. Ijac, H. Klee, M. Popa; în domeniul muzicii de cameră: I. Crișan, E. Cuteanu, M. Hoinic, R. Oschanitzky, M. Popa, L. Rooth; în domeniul simfoniei: V. Ijac, (patru simfonii), M. Popa (două simfonii), E. Cuteanu (concert pentru vioară și o simfonie), I. Crișan (rapsodie), L. Rooth (uvertură și divertisment); în domeniul operei: H. Klee (Făt Frumos și Se face ziuă), V. Ijac (Ivan Turbincă pantomimă). In domeniul didactic au scris lucrări: E. Cuteanu (metodă de vioară) și Alma Cornea-Ionescu (metodă de pian). In domeniul muzicii ușoare activează tovarășul A. Kàlmàn. Filiala sprijină și îndrumează compozitori amatori, cum sînt tovarășii: C. Lavatovici (fruntaș în muncă) și I. Herman. Tinerii compozitori găsesc în experiența membrilor maturi imbolduri în creație.

Intr-o fază incipientă a rămas în ultimii zece ani cercetarea muzicologică, cu toate că o frumoasă investigație folclorică (Ion Vidu, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu, Tiberiu Alexandru, Nicolae Firu), s-a cristalizat într-o serie de monografii mai vechi. De curînd s-a trecut la organizarea secției de muzicologie a filialei. Domeniul științific cuprinde probleme de teorie — folclor — istorie, estetică marxist-leninistă — statistică — arhivă — bibliotecă; cel critic probleme de creație — interpretare — educație — cronică. Prin această sistematizare a activității secției locale de muzicologie se urmărește cercetarea vieții muzicale a regiunii. Va trebui să înceapă și în acest domeniu o muncă de desțelenire, de valorificare a muzicii populare,

de strîngere de date istorice, de justă analiză în lumina actuală a creației, de îndrumare critică a interpretării, de științifică scrutare a problemelor de pedagogie muzicală, de oglindire a realităților în cronica muzicală și mai ales de însușire a acelui spirit de partid ce călăuzește marile înfăptuiri materiale și spirituale în țara noastră, pe linia progresului real istoric.

De un mare ajutor începuturilor noastre de creație și cercetare științifică este drumul străbătut de creația și muzicologia sovietică, a cărei cunoaștere constituie pentru noi o temeinică bază de orientare. In acest sens creația și știința, ca ultim aspect al vieții muzicale bănățene, sînt chemate să constituie osatura realizării principiului „arta din popor pentru popor".

Un deceniu de activitate muzicală la Iași

de PETRE BOTEZATU

Tabloul vieții muzicale a Iașului s-a îmbogățit considerabil în anii scurși de la eliberarea țării. Acel care n-a mai vizitat dinainte de război orașul, este surprins de mulțimea și varietatea manifestărilor lui muzicale: concerte simfonice, concerte de muzică de cameră, concerte corale, concerte educative, concerte-lecții, piese de teatru cu muzică, etc., manifestări la care participă numeroase formații profesioniste sau de amatori și un auditoriu tot mai vast. Această bogată activitate răspunde unei cerințe sporite de muzică-caracteristică omului nou, al cărui nivel de trai se ridică mereu.

Datorită unei perseverente opere de culturalizare a maselor, muzica a devenit un bun al poporului. Acest țel a fost atins prin numeroase și variate mijloace. Astfel, școala medie de muzică din Iași și-a înțeles sarcina ce-i revenea în această privință, străduindu-se să recruteze elemente talentate din masa muncitorimii și a țărănimii și dîndu-le o bună îndrumare.

Colectivul de profesori ai școlii a manifestat o preocupare constantă pentru selecționarea repertoriului elevilor formîndu-le gustul pentru muzica cu conținut bogat realist. Astfel, profesorii A. Stoia, G. Pascu, V. Dimitriu, P. Delion, au aplicat în munca lor metode noi de inițiere și instrucție muzicală, folosind motivele folclorului prin caracterul lor profund educativ. Vechile exerciții tehnice anoste sînt înlocuite cu piese care formează, odată cu îndemînarea tehnică și înțelegerea și gustul elevilor pentru frumusețea graiului muzical popular.

In aceeași direcție, a educării pe o linie realistă, sănătoasă, a gustului artistic au lucrat numeroase formații muzicale, profesioniste sau de amatori, care activează la Iași. Astfel Filarmonica de Stat „Moldova" a dat, în cei zece ani de la eliberare, pe lîngă concertele simfonice săptămînale, numeroase alte audiții cu caracter educativ și anume: 166 concerte educative, 68 concerte de cameră, 6 concerte lecții, 136 participări la festivaluri, 69 concerte în turnee. Concertele educative din fabrici, întreprinderi, cazărmi, școli, facultăți, — cum au fost cele de la întreprinderea „1 mai", atelierele C. F. R. „Ilie Pintilie", și întreprinderile „E.T.A.C.S.", — fiind însoțite de prezentări explicative, au contribuit în mod substanțial la răspîndirea în masele populare a operelor clasice și a celor cu un nou conținut socialist. Dintre concertele lecții, s-au remarcat cel închinat Variațiilor de Arenski pe o temă de Ceaicovski și cel dedicat Sonatei lui Cezar Franck. Prezentările muzicologului ieșan George Pascu, au contribuit la înțelegerea operelor muzicale. Studenții Institutelor de învățămînt superior au arătat un interes crescînd pentru audițiile cu caracter educativ.

Nu mai puțin au contribuit în această direcție și corurile și echipele artistice sindicale, printre care amintim corul CFR, corul PTT, corul Sindicatului Învățămîntului, corul ETACS, etc. precum și orchestrele sindicale (CFR, ETACS, Învățămînt). Tuturor acestora le revine în special meritul de a fi răspîndit cîntecele populare și cîntecele de masă.

Această variată activitate educativ-muzicală a maselor largi a avut ca efect creșterea continuă a iubitorilor de muzică și adîncirea capacității lor de înțelegere a muzicii.

Astfel ca să dăm numai un exemplu, numărul total anual al auditorilor concertelor simfonice a crescut de la aproximativ *4000* în *1945*, la *21.000* în *1949* și la *38.000* în *1953*. Creșterea aceasta numerică indică și interesul crescînd al publicului pentru lucrările cu conținut socialist, integrate în repertoriul simfonic.

Activitatea muzicienilor profesioniști a fost centrată în jurul Filarmonicii de Stat „Moldova", principala instituție de cultură muzicală din regiune. Cei zece ani de activitate împliniți la 23 August 1954, au fost ani de strădanie continui pentru restructurarea și lărgirea repertoriului, pentru îmbunătățirea execuțiilor și pentru răspîndirea muzicii în masele largi ale oamenilor muncii. Colectivul Filarmonicii sub conducerea succesivă a profesorilor G. Pascu (1944—1947), S. Antropov (1947—1950) și A. Stoia (de la 1950 încoace), a urmărit cu perseverență crearea unui auditoriu nou, educarea artistică a tineretului în spirit nou al muzicii

sănătoase. Infruntînd cu curaj și pricepere o serie de greutăți — în special lipsa de instrumentiști calificați și de instrumente bune, inerția unor atitudini învechite, înghețarea în rutină — Filarmonica ieșană a reușit treptat să închege o masă orchestrală destul de unitară și să adîncească în oarecare măsură latura interpretării.

Un punct de onoare al Filarmonicii ieșene îl constituie deplasările în turnee și mai ales vizitarea marilor șantiere ale țării. Este prima Filarmonică din țară care a întreprins astfel de deplasări. In 1948 de exemplu, după concerte date în orașele apropiate, Filarmonica a dat audiții pe șantierele de la Salva-Vișeu.

Concertele de pe șantiere au constituit acțiuni culturale importante, atît prin entuziasmul insuflat tinerilor brigadieri de pe șantiere, cît și prin ecoul produs în sufletul instrumentiștilor. Vizitele pe șantiere au prilejuit un bogat schimb de experiențe și o mai intimă cunoaștere a noii atitudini față de muncă. Membrii orchestrei au înțeles și mai bine înalta misiune ce le revine în uriașul proces de construire a socialismului în țara noastră.

Este interesant să urmărim lărgirea activității Filarmonicii înafara orașului Iași. Prin turnee organizate în fiecare vară, într-un cerc mereu extins, s-a dus o acțiune susținută de popularizare a muzicii simfonice. Iată tabloul grăitor al acestor realizări: 1946 — Roman; 1947 — Roman, Bacău, Letea, Pașcani, Botoșani; 1948 — Lunca Prutului, Galați, Salva-Vișeu (Telciu, Vișeu, Tunel, Salva), Bîrnova, Dorohoi, Botoșani; 1949 — Bacău, Roman, Pașcani, Burdujeni, Gura Humorului, Vatra Dornei, Cîmpulung, Suceava, Galați, Brăila, R. Sărat, Bîrnova; 1950 — Dorohoi, Botoșani, Gura Humorului, Bacău, Buhuși, Piatra Neamț; 1951 — Vatra Dornei, Cîmpulung, Gura Humorului, Roman, Piatra Neamț, Bacău, Vaduri, Focșani, Rădăuți, Botoșani, Dorohoi, Pașcani; 1952 — Vatra Dornei, Bistrița, Baia Mare, Satu Mare, Oradea, Cluj, Tg. Mureș, Sibiu, Făgăraș, Orașul Stalin, Sf. Gheorghe, Ploești, Buzău, Focșani, Bîrlad; 1953 — Pașcani, Roman, Huși, Vaslui.

In special turneul din 1952, care a cuprins și orașele din Transilvania, a însemnat o frumoasă înfăptuire a formației ieșene. La Cluj și la Sibiu, în Orașul Stalin și la Ploești, s-au obținut succese care au rămas în amintirea localnicilor.

Conducerea Filarmonicii a urmărit în mod constant un dublu țel: pe de o parte să aducă dirijori și soliști din alte orașe ale țării, artiști consacrați, care să prilejuiască un fructuos schimb de experiențe și o ridicare a nivelului artistic, iar, pe de altă parte, să promoveze talentele locale, pentru care colaborarea cu Filarmonica urma să constituie un imbold în munca de desăvîrșire profesională. Cele două preocupări au fost în general bine dozate, astfel ca una să nu covîrșească pe cealaltă.

Dintre dirijorii străini, care au vizitat țara, au dirijat la Iași Vaclav Neuman (R. Cehoslovacă) și Helmut Seidelmann (R. D. Germană). De asemenea au cîntat cu Filarmonica de Stat „Moldova" următorii soliști: T. Sitkovetki (U.R.S.S.), Otto Liebich (R.P. Bulgaria), Zdenek Jilek (R. Cehoslovacă), Grazyna Baczewicz (R.P. Polonă) și Heinz Lamann (R. D. Germană).

Dintre dirijorii din țară menționăm pe: G. Georgescu, C. Silvestri, Th. Rogalski, A. Alessandrescu, E. Massini, A. Ciolan, M. Socor, J. Bobescu, C. Bobescu, Em. Elenescu, D. Niculescu, M. Popa, etc. precum și tinerii: M. Brediceanu, M. Basarab, Ed. Cosma, etc.

Forțele solistice ale țării au fost programate cu orchestra ieșană. Au cîntat: Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Ion Voicu, St. Gheorghiu, M. Katz, V. Jianu, Lydia Cristian, V. Orlov, Sylvia Șerbescu, Al. Demetriad, A. Cionca, etc. precum și toți tinerii soliști care s-au ridicat în ultimul timp. Dintre cîntăreți au fost la Iași: P. Ștefănescu-Goangă, Arta Florescu, M. Arnăutu, Magda Ianculescu, etc.

In același timp, s-a căutat să se folosească cît mai mult elementele locale și să se dea posibilitatea tinerilor să-și valorifice și să-și verifice aptitudinile. Următorii dirijori ieșeni, au apărut la pupitru: A. Stoia, Al. Garabet, G. Pascu, C. Constantinescu, Nic. Broșteanu, N. Vurpăreanu, și I. Ciornei. Ca soliști au cîntat: L. Burada, L. Acker, L. Popovici, G. Sîrbu, M. Chitic, K. Weingarten, M. Oancea, C. Repta, G. Giosanu, Al. Garabet, V. Dimitriu, C. Horceag, N. Broșteanu, M. Cefu, P. Onofrei și S. Leonte. Au mai fost programați ca soliști dinafara orchestrei: R. Constantinescu, Art. Constantinescu, Steluța Diamant, Ella Urmă, Julieta Haluș, Felicia Tarnavski și Judith Lazarovici.

Totodată, Filarmonica a apreciat și valorificat munca formațiilor corale sindicale, programînd în concertele sale corul C.F.R., corul P.T.T. și corul Sindicatului Invățămîntului.

In vara anului 1953 a luat ființă corul Filarmonicii, care în luna decembrie a aceluiași an a primit numele de Corul de Stat „Gavriil Musicescu", încredințîndu-se conducerea lui tovarășului G. Pascu. Intr-un timp foarte scurt, această nouă formație a realizat performanțe demne de toată lauda. Astfel, în primul său an de activitate, corul a reușit să înscrie în repertoriu, pe lîngă piesele corale obișnuite, piese de mare amploare și de deosebită semnificație ideologică: „Cîntarea pădurilor" de Sostakovici, „Pe plaiuri moldovene" de V. Doboș. De asemenea a fost prezentată în primă audiție la Iași, Simfonia a IX-a de Beethoven, ceea ce a constituit un frumos succes, ea fiind realizată în întregime cu forțe locale: dirijor Achim Stoia, soliști: Ella Urmă (Maria Asaftei), Felicia Tarnavski (Viorica Cortez), V. Pusterla

și A. Cușmuliuc, dirijorul corului G. Pascu.

Formația corală ieșană duce o acțiune susținută de popularizare a lucrărilor compozitorilor locali. Piese de A. Stoia, C. Constantinescu V. Ionescu Pașcani, D. Chiriac și S. Vînătoru au intrat în repertoriul corului.

Programele concertelor au fost mereu îmbunătățite. Programarea pieselor noi din muzica romînească și a lucrărilor marilor clasici ruși, a compozitorilor sovietici alături de lucrările de valoare din repertoriul clasic universal, a dus la o îmbogățire a conținutului programelor și la o mai mare varietate a lor.

S-au realizat numeroase prime audiții și cîteva concerte-festive (Ceaicovski, Berlioz, Beethoven, etc). Auditoriul a răspuns la asemenea inițiative printr-o participare tot mai largă.

Dar activitatea Filarmonicii „Moldova" nu s-a mărginit numai la concertele propriu zise. Ea a dat un prețios concurs la opera de instrucție și educație muzicală a formațiilor de amatori. Astfel, au fost trimiși instructori pe lîngă formațiile sindicale și de amatori, ceea ce a avut ca rezultat o îmbunătățire a muncii artistice. In sprijinul ridicării tinerelor cadre, orchestra și-a dat concursul la producțiile conservatorului, acompaniind pe tinerii absolvenți. De asemenea, în cadrul concertelor de cameră, s-au programat tinere elemente din ultimul an al Școlii medii de muzică. Inafară de această activitate, membrii Filarmonicii cîntă la spectacolele Teatrului Național și ale Teatrului Evreesc de Stat. De asemenea, Filarmonica și-a dat concursul la toate încercările de a pune în scenă spectacole de operă care au avut loc la Iași. Filarmonica a acordat tot sprijinul noilor orchestre simfonice din Botoșani și Bacău, atît prin împrumutarea materialului muzical, cît și prin deplasarea dirijorilor, soliștilor și instrumentiștilor de care a fost nevoie. Același sprijin a fost dat și orchestrelor locale (CFR, Sindicatul Invățămîntului).

In toate acțiunile Filarmonicii, colectivul a arătat un deosebit interes, muncind cu rîvnă, atît pentru propria ridicare profesională, cît și pentru buna desfășurare a producției. Avînd la conducere pe Achim Stoia, muzician multilateral, la pupitrul întîi pe Al. Garabet, iar la conducerea corului și a concertelor de cameră pe G. Pascu, — colectivul Filarmonicii a obținut însemnate realizări pe tărîmul artei muzicale și desigur că nu va înceta să se perfecționeze. Instrumentiști ca P. Onofrei (corn), V. Dumitriu (clarinet), Șt. Stanciu (trombon), M. Cefu (fagot), C. Hariton (trompetă), Gh. Sîrbu (violină), L. Popovici (violină), B. Bild (violă), N. Boteanu (violoncel), s-au remarcat prin conștiința lor profesională. Semnalăm, în fine, că în 1953, la Concursul Național al tinerilor soliști au obținut distincție următorii instrumentiști: Petru Onofrei, premiul II, Vasile Dumitriu premiul III, C. Hariton și S. Leonte mențiuni.

Inafară de Filarmonică, mai activează la Iași și formația *„Doina Moldovei"*, cu un ansamblu de muzică populară, avînd ca dirijor pe D. Popovici. Ca soliști s-au remarcat frații Crețu și Cănănău. Preocuparea principală a acestei formații, care a dat un ajutor prețios în campaniile agricole, este promovarea folclorului moldovenesc.

★

Prin constituirea Uniunii Compozitorilor din R.P.R. s-a făcut o adevărată cotitură în viața muzicală a țării. Fundată în 1950, filiala ieșană a Uniunii a dat un nou avînt creației muzicale din regiune. In jurul Filialei din Iași s-au strîns compozitorii localnici, dornici să-și verifice lucrările și să facă schimb de experiențe.

Deși activează cu un număr restrîns de membri și colaboratori, Filiala ieșană a reușit, printr-o critică constructivă, să stimuleze pe creatori. Compozitorii ieșeni cultivă cu precădere muzica corală și cîntecul de masă. In aceste genuri, au obținut succese Vasile Ionescu Pașcani (Nevasta-mea e moldoveancă, Zis-au badea), D. Chiriac (De dor, Sîrba din Dolpești), V. Rogojină, M. Iuftaru.

Pentru cor și orchestră au scris A. Stoia (La fereastră spre livadă. Mîndruliță noapte bună. De dor și veselie), C. Constantinescu (Bătuta) și Ionescu Pașcani. Aceste lucrări prezentate în cadrul concertelor Filarmonicii „Moldova" au obținut un frumos succes.

Un gen cerut în activitatea muzicală ieșană a fost liedul cu orchestră. Cele „Cinci cîntece de nuntă" ale lui Achim Stoia, cît și alte lucrări ca „Doina", „Măi bărbate", „Mîndruliță", „Lelițele", sînt mărturie a priceperii cu care compozitorul prelucrează bogatul tezaur de cîntece populare romînești. De succes s-au bucurat și cîntecele „Maria neichii Marie" și „Foaie verde și-un dudău" de C. Constantinescu.

Pentru concertele de cameră ale Filarmonicii, Eug. Isar a scris o temă cu variații pe un cîntec vechi din Bucovina, iar George Pascu un divertisment pentru orchestră de coarde.

Singurul compozitor ieșan care compune pentru orchestră simfonică este Achim Stoia de curînd distins cu Premiul de Stat pentru Suita a II-a. Cele două suite de jocuri din Ardeal și suita „In lumea copiilor" fac parte din repertoriul tuturor filarmonicilor din țară. In prezent, A. Stoia lucrează la o a treia suită de jocuri romînești. Față de succesul obținut cu suitele sale de jocuri, sugerăm compozitorului să încerce genul simfoniei, convinși fiind că acest cunoscător și iubitor al muzicii populare romînești, va reuși să aducă o prețioasă contribuție și în acest gen de creație.

Compozitorii B. Segall, M. Fidel și S. Ampel au prelucrat, în compozițiile lor, teme din folclorul idiș.

Colaborarea cu teatrele locale a constituit un alt prilej pentru compozitorii ieşeni de a scrie numeroase lucrări. Astfel Teatrul Naţional a reprezentat piesele „Barbă-cot", „Cenuşăreasa" cu muzica de G. Pascu, precum şi „Sînziana şi Pepelea" la care acelaşi autor a scris parţial muzica. De asemenea, G. Pascu a scris muzică pentru piesa „Slugă la doi stăpîni" de Goldoni. Aceste lucrări s-au bucurat de o bună primire din partea publicului.

Compozitorii B. Segall şi M. Fidel scriu în permanenţă muzică pentru spectacolele Teatrului Evreesc de Stat.

Teatrul de păpuşi a oferit compozitorilor posibilitatea de a scrie o sugestivă şi adecvată muzică pentru cei mici. A. Stoia, C. Constantinescu, M. Iuftaru, D. Chiriac şi J. Koffler au marcat în această direcţie realizări interesante.

Un sector în care sînt mari cerinţe este acela al muzicii pentru elevii începători, un domeniu în care s-a lucrat încă prea puţin. Studiile şi Sonatina pentru violă de G. Pascu, piesele pentru pian de M. Iuftaru constituiesc doar un început, care trebuie continuat.

In domeniul muzicologiei, activitatea Filialei Iaşi a fost mai redusă. Citäm dintre realizările mai importante „Tolstoi şi muzica" de P. Botezatu, „Realismul operei lui Mozart" de A. Codrescu şi diferite referate ale lui G. Pascu. In prezent G. Pascu întocmeşte prezentările concertelor simfonice şi ale concertelor-lecţii, iar P. Delion activează în domeniul folclorului. Pe lîngă un număr însemnat de culegeri, P. Delion a alcătuit şi un curs de folclor şi un altul de iniţiere muzicală pentru uzul şcolilor medii de muzică.

Compozitorii ieşeni ou scris lucrări în cinstea marii aniversări a eliberării patriei.

★

Activitatea artiştilor amatori din Iaşi a înregistrat şi ea frumoase succese în aceşti ani. Noile condiţii de viaţă create de Partid şi Guvern au rupt barierele artificiale dintre popor şi cultură dînd frîu liber talentelor din popor.

Muzica stă pe primul plan al preocupărilor artiştilor amatori, genul artistic cel mai răspîndit fiind corul.

Oraşul Iaşi posedă astăzi numeroase formaţii corale de amatori. Dintre acestea unele, urmînd linia unei munci continui de perfecţionare şi avînd conducători pricepuţi şi entuziaşti, au ajuns să rivalizeze cu formaţiile de profesionişti. De pildă corul C.F.R., sub conducerea talentatului dirijor Toma Carp, a fost de două ori clasificat întîiul pe ţară la concursurile naţionale ale echipelor artistice de amatori. S-au remarcat de asemenea corul P.T.T.R. (dirijor Sorin Vînătoru), corul Sindicatului Invăţămîntului (dirijor Vasile Ionescu-Paşcani), corul E.T.A.C.S. (dirijor D. Chiriac), corul Sfatului Popular (dirijor Vasile Popovici), corul T.A.P.L. (dirijor S. Helescu), corul Trustului Construcţiilor (dirijor Al. Verdeş) şi altele. La festivaluri, cu prilejul diferitelor sărbători ale oamenilor muncii, aceste formaţii de amatori desfăşoară intense acţiuni de popularizare a cîntecelor de masă şi a cîntecelor populare. Ele sînt organul prin care prind viaţă creaţiile muzicale ale poporului şi ale compozitorilor care îl reprezintă. Uneori ele dau un ajutor substanţial formaţiilor de profesionişti. Astfel corul Sindicatului Invăţămîntului a executat în colaborare cu Filarmonica, „Balada despre Gheorghe Doja" de C. Palade (dirijor G. Pascu, solist A. Cuşmuliuc), concert care a fost apreciat de ascultători.

Alături de corurile sindicale, activează în Iaşi orchestrele sindicale. Orchestra CFR (dirijor N. Vurpăreanu), orchestra E.T.A.C.S. dirijor Helescu), orchestra Sindicatului Invăţămîntului (dirijor Dodon) s-au făcut remarcate în multe ocazii. Aceste formaţii cultivă în special muzica populară şi fac acompaniamentul la cîntecele de masă. S-au realizat şi colaborări foarte interesante. Astfel orchestra Sindicatului Invăţămîntului a executat muzica la piesa „Cinel-Cinel" jucată de echipa artistică a B.R.P.R.

In cinstea marii sărbători s-a desfăşurat cu un larg succes şi în regiunea noastră, cel de al III-lea Concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori ale căminelor culturale, ale caselor de citit şi ale colţurilor roşii, organizat de Direcţia Generală a Aşezămintelor Culturale din Ministerul Culturii. La etapa interraională a acestui concurs, care a avut loc la Casa raională de cultură „Ion Creangă" din Iaşi, s-au obţinut din nou frumoase şi promiţătoare rezultate. Numeroase formaţii, corale şi instrumentale, precum şi un număr mare de solişti, au luat parte cu avînt, transformînd întrecerea într-o viguroasă manifestare de artă a maselor populare. La această etapă, s-a distins în mod deosebit corul din Focuri (raionul Iaşi), alcătuit din 72 de membri, sub conducerea lui C. Tumuruc. Piesele „Ilenuco fa", „Frunzuliţă iasomie" „Sub al păcii stindard", „Cîntecul prieteniei" şi altele au fost bine executate, arătînd că formaţia, care a şi fost calificată întîia în etapa regională a concursului, posedă reale calităţi — alături de unele insuficienţe, care vor putea fi înlăturate în viitor.

La concurs au participat şi formaţii de instrumentişti. Dintre acestea, a fost apreciat taraful căminului cultural din Zmeu, apoi taraful Casei de Cultură raională Iaşi, echipa de fluieraşi din Focuri (raionul Iaşi).

Dintre solişti, veniţi şi ei în număr mare, au fost remarcaţi Dumitru Dava de la căminul cultural din Sineşti (Tg. Frumos), Elena Prisăcaru de la căminul cultural din Podul Iloaiei şi Ion Păvăloaie.

Filarmonica a dat tot timpul un preţios sprijin echipelor artistice de amatori trimiţînd

instructori și îndrumători (S. Leonte, B. Bild, A.Vrăbiescu, C.Lazăr, I.Nosec) la fața locului.

Se constată astfel, că activitatea cercurilor de artiști amatori urmează de aproape progresul formațiilor de profesioniști, cele două acțiuni împletindu-se și susținîndu-se reciproc.

Făcînd bilanțul realizărilor la capătul unui deceniu de activitate muzicală la Iași, se constată că această perioadă a fost deosebit de fructuoasă. Un mare pas înainte a fost făcut în toate direcțiile. In domeniul creației, s-au compus lucrări de valoare (ne referim în special la Achim Stoia, recent distins cu Premiul de Stat); în domeniul interpretării, calitatea audițiilor a crescut și a apărut o nouă formație, Corul de Stat „Gavriil Musicescu". In domeniul răspîndirii artei muzicale s-a format un auditoriu nou, alcătuit din oameni ai muncii.

Toate acestea au devenit posibile numai datorită eliberării Patriei noastre în August 1944.

Viața muzicală la Reșița

de Prof. SEVER DAMȘA

In „Cetatea de foc" a Reșiței, împlinirea unui deceniu de la eliberarea patriei noastre se soldează cu un frumos bilanț al vieții muzicale.

Numeroasele formații muzicale create pentru a răspunde cerințelor culturale ale oamenilor muncii din orașul nostru au obținut importante succese de-a lungul gloriosului deceniu. Activitatea muzicală a acestor formații constituie o dovadă în plus, că muncitorimea reșițană pătrunde tot mai adînc pe porțile larg deschise ale culturii.

Înființată încă înainte de 23 August 1944, orchestra simfonică muncitorească își datorează existența și actuala ei organizare tocmai necesității pe care am amintit-o mai sus. Contribuția adusă la munca de reorganizare a ei, se datorează în primul rînd Sindicatului Metalo-Chimic (azi CMR) și organelor de partid. Forma în care a existat această orchestră nu a corespuns scopului pentru care activează astăzi. De o activitate redusă pînă în 1948, ea s-a reorganizat sub conducerea dirijorului Miron Șoarec și a pornit pe drumul sănătos al răspîndirii și popularizării tot mai adînci a muzicii, în masele muncitorimii din Reșița.

Această acțiune a fost întreprinsă cu mult elan și dragoste de către executanții ce intră în componența ansamblului orchestral, care de două și trei ori pe săptămînă veneau la repetiții, unii direct de la strung sau alt loc de muncă. Cea mai mare parte din ei, muncitori fiind, cu toate condițiile neprielnice avute la început pentru ținerea repetițiilor, au dus la bun sfîrșit munca începută cu dîrzenie și dragoste. Astfel, la nu mai puțin de o lună de la reorganizarea orchestrei simfonice muncitorești, publicul reșițan a avut prilejul inedit, cu ocazia concertelor date, să asculte rînd pe rînd, lucrări de Mozart, Beethoven, Ceaicovski, Glinka, Grieg, Wieniavski, Paganini, Enescu, Paul Constantinescu, ș. a.

Alcătuindu-și un repertoriu bogat și atractiv, noua formație muzicală a reușit să prezinte sub bagheta dirijorului său, o serie de compoziții și piese din marele repertoriu clasic și național, în condițiuni de execuție și interpretare demne de toată lauda. Unele din concertele date au fost însoțite de conferințe, prin care s-a arătat publicului muncitor ce este o sonată, o simfonie, un concert, și cum trebuiesc înțelese și ascultate. Aceste conferințe completau partea muzicală cu cea educativă într-un mod plăcut și atractiv, ceea ce a mărit considerabil succesul și a contribuit și mai mult la realizarea scopului urmărit.

Cu ocazia concertelor date, orchestra simfonică muncitorească s-a bucurat de concursul unor soliști din capitală ca: violoncelistul Radu Aldulescu, artist emerit al R.P.R. și laureat al Premiului de Stat, V. Jianu, V. Orlov, I. Geantă, ș. a., a căror măestrie artistică a dat posibilitatea atît orchestrei cît și publicului de a cunoaște o interpretare superioară. Executanții orchestrei se mîndresc cu concertele care le-a prilejuit un contact mai strîns cu artiștii noștri din capitală, ocazii datorită cărora au avut multe de învățat.

Astfel, prin activitatea mereu crescîndă precum și prin calitatea execuției, orchestra simfonică muncitorească a cîștigat premiul I pe țară la concursul formațiilor artistice ținut în anul 1953 la București. Aceasta i-a dat prilejul de a participa la cel de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului, de unde s-a înapoiat cu prețioase învățăminte pentru activitatea de viitor.

Orchestra din Reșița a desfășurat o intensă activitate de culturalizare în masele publicului, deplasîndu-se în diverse centre muncitorești ca: Anina, Bocșa Romînă, apoi Caransebeș, Lugoj și Timișoara, unde s-a prezentat în condițiuni care i-a atras binemeritate aplauze.

Astăzi, orchestra simfonică muncitorească

din Reşiţa contează ca o formaţie muzicală în plină ascensiune, avînd un repertoriu bogat şi bine pus la punct.

Nu putem trece cu vederea activitatea fanfarei din Reşiţa, o altă formaţie muzicală a cărei activitate este strîns legată de serbările naţionale ale poporului precum şi de diverse alte prilejuri de manifestare artistică. Componenţa ei este aproape aceeaşi ca şi a orchestrei simfonice în ce priveşte executanţii, dirijorul ei fiind chiar un muncitor.

In cadrul acţiunii de culturalizare şi difuzare a muzicii în rîndurile maselor populare, o iniţiativă de mare merit a fost înfiinţarea Conservatorului Muncitoresc de Muzică, astăzi Şcoala Populară de Artă. Infiinţată în anul 1947, a funcţionat sub această formă pînă în 1953, fiind tutelată şi subvenţionată pînă la acea dată de către Sindicatul S.R.M. şi Sfatul Popular al oraşului Reşiţa. Activitatea şi-a început-o cu următoarele discipline: pian, vioară, violoncel, canto, suflători, dramă şi balet. Catedrele respective au suferit unele schimbări în cursul anilor, căutînd să se adapteze la caracterul şcolii şi la scopul urmărit. Abia înfiinţată, noua şcoală şi-a deschis larg porţile pentru elevii dornici de studiu şi perfecţiune muzicală. Elevi de toate cotegoriile, deosebiţi ca vîrstă şi preocupări personale, muncitori, funcţionari, învăţători şi profesori, şcolari, ş. a., dintr-o dorinţă pe care cu ani în urmă n-au avut posibilitatea să şi-o împlinească, studiază cu rîvnă, pentru a-şi însuşi cunoştinţele muzicale necesare, teoretice şi practice. Profesorii sînt recrutaţi din oameni de specialitate şi parte, chiar din oameni ai muncii a căror practică îndelungată în cunoaşterea şi execuţia unui instrument muzical le dă posibilitatea de a preda lecţii la şcoală. Astăzi, şcoala funcţionează cu un număr de 14 profesori de diverse specialităţi muzicale, avînd peste 200 de elevi, număr care creşte din an în an.

In decursul celor şapte ani de activitate, elevii Şcoalei Populare de Artă au prezentat o serie de audiţii muzicale menite să arate publicului în ce măsură au reuşit să-şi însuşească cunoştinţele predate. In programul acestor audiţii elevii au interpretat diferite piese vocale şi instrumentale de Bach, Beethoven, Haydn, Schumann, Chopin, Gounod, Viotti, Novacsek, Glinka, Ceaicovski, Glazunov, Dvorak, ş. a. Clasa de balet a prezentat cîteva scene coregrafice din repertoriul clasic şi modern, precum şi diverse dansuri cu caracter naţional şi adaptate la specificul vieţii reşiţene.

Urmărind activitatea şcoalei pe linia rezultatelor obţinute, ţinem să subliniem că din rîndurile ei sînt elevi care cîntă în orchestra simfonică muncitorească, iar unii îşi desăvîrşesc studiile la Conservatorul din Bucureşti precum şi în U.R.S.S.

Pentru viitor se preconizează înfiinţarea unor noi discipline ca: istoria muzicii, armonia şi dirijatul, care vor contribui în mare măsură la educaţia noilor muzicanţi.

In anul 1948 a luat fiinţă la Reşiţa corul mixt al Sindicatului Sovrommetal (azi Combinatul Metalurgic Reşiţa), compus din cele mai bune elemente muzicale recrutate din rîndurile muncitorilor şi funcţionarilor sub conducerea competentă a dirijorului I. Romînu.

Activitatea corului este demnă de toată atenţia. In repertoriul său are un număr variat de lucrări corale de toate genurile, iar acţiunea de popularizare a muzicii în masele oamenilor muncii se manifestă prin desele concerte date în localităţile rurale din jurul Reşiţei. Prin aceste ieşiri, corul C.M.R. a făcut cunoscute în rîndurile ţărănimii muncitoare frumoasele melodii populare de D. G. Kiriac, I. Vidu, G. Cucu, Sabin Drăgoi, N. Ursu, D. D. Botez, ş. a. (la Anina, Bocşa Romînă, Soceni, etc.). Nu au lipsit nici lucrări mai dificile cum sînt fragmente din oratoriul „Cîntarea pădurilor" de Şostakovici, din opera „Cavaleria rusticană" de P. Mascagni sau din suita „Bandura" de Davîdovski, executată în concertele locale precum şi în deplasările făcute la Timişoara, Lugoj, Hunedoara.

Pentru calităţile sale interpretative, corul C.M.R. a fost premiat la concursurile de coruri pe ţară ţinute la Bucureşti în 1949, cu premiul II, în 1950 cu premiul I, iar în 1953 cu premiul II. Aceasta se datoreşte muncii fără preget a întregului colectiv, care prin munca depusă s-a străduit să-şi însuşească o cît mai bună tehnică şi expresivitate în execuţie.

Concertele corului C.M.R. sînt primite şi ascultate cu multă plăcere de oamenii muncii, pentru că în cîntecele sale se oglindeşte viaţa poporului cu munca şi biruinţele lui de pînă acum. Sucesele corului i-au dat posibilitatea să ia parte la serbările celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului ţinut în 1953 la Bucureşti. Cu ocazia concursurilor la care a participat, a imprimat mai multe cîntece pe discuri şi bandă de magnetofon, care au fost apoi difuzate la Radio. In cadrul concertelor date, corul C.M.R. a executat lucrări avînd şi concursul orchestrei simfonice muncitoreşti, colaborare menită să dea rezultate şi mai frumoase în viitor.

Munca susţinută din cei şapte ani de activitate în opera de popularizare a muzicii, dă corului C.M.R. frumoasa perspectivă de a deveni un ansamblu coral de frunte în ţara noastră.

Ca o întregire a activităţii muzicale a Şcolii Populare de Artă din Reşiţa, a fost înfiinţarea Şcolii Medii Tehnice de Muzică, în anul 1949. Organizată după schema celorlalte şcoli similare din ţară, această şcoală se prezintă astăzi

cu frumoase realizări. Funcționînd în același local cu Școala Populară de Artă, ea a avut prilejul unui permanent schimb de experiență cu această școală, ca și cu școala medie din Timișoara, atît prin profesorii ei cît și prin audiții. Astfel la audiția organizată anul acesta, Școala Medie de Muzică a prezentat o serie de elevi bine pregătiți; concertele pentru pian de Bach, Mozart și Weber ca și concertul pentru trompetă de Șelohov, au fost interpretate cu deosebită pricepere și sensibilitate muzicală. Trei din cei mai buni elevi au plecat pentru a-și continua studiile la București, Praga și Leningrad. Absolvenții Școlii medii de muzică justifică astfel pe deplin rodnica activitate a întregului colectiv pedagogic.

O formație muzicală tînără, care a luat naștere în anul 1952, este ansamblul coral al Uzinei Sovromutilajpetrolifer (Sindicatul S.R.U.P.). Deși are o activitate de început, ea duce o muncă serioasă pentru a-și cuceri locul ce i se cuvine în rîndul corurilor de frunte. Această perspectivă este promițătoare prin elementele pe care le are, prin puterea de muncă și prin priceperea dirijorului (Prof. V. Giurgiu). Ca un prim pas pe drumul trasat, corul S.R.U.P. a cîștigat locul întîi la concursurile de coruri pe regiune.

Sindicatul S.R.U.P. are datoria de a sprijini ansamblul în activitatea lui artistică, punîndu-i la dispoziție toate mijloacele necesare unei bune dezvoltări, după exemplul corului C.M.R.

Privită în ansamblul ei, viața muzicală din Reșița în cei zece ani de la eliberare a decurs într-un ritm viu, care a făcut posibilă obținerea unor importante succese. In viitor vor trebui înzecite străduințile pentru îndepărtarea lipsurilor existente. Astfel, orchestra simfonică duce lipsă de suflători (oboi, fagot), violiști și contrabasiști. Sindicatul C.M.R. are datoria de a înlesni executanților posibilitatea repetițiilor și a deplasărilor în alte localități, punîndu-le la dispoziție toate mijloacele necesare. Prin aceasta se întărește legătura între executant și ansamblu, asigurînd anticipat succesul muncii de viitor.

In ce privește Școala Populară de Artă și Școala Medie de Muzică, menționăm că ele funcționează într-un local nepotrivit, cu încăperi insuficiente și mici. In general, lipsește materialul didactic muzical necesar ambelor școli; de asemenea lipsește o bibliotecă muzicală corespunzătoare, care să fie completată cu mijloace de difuzare a exemplificărilor (radio și discuri). Programul și metoda de învățămînt trebuiesc unificate.

Corul C.M.R. ca și S.R.U.P. trebuie să-și revizuiască elementele vocale, căutînd să le împrospăteze cu cadre noi. La fel, să tindă la cîștigarea unei omogenități perfecte a vocilor și la o cît mai justă dicțiune. Instruirea vocilor să se facă după metodele pedagogice cele mai valabile.

Un cenaclu muzical și organizarea de discuții ar putea să ajute la lămurirea unei serii de probleme muzicale importante atît pentru elevii celor două școli cît și pentru oricare dintre amatorii de muzică și pentru membrii corpului didactic. De asemenea se impune necesitatea înființării în viitor a unei catedre de folclor la Școala Medie de Muzică. Indepărtînd aceste lipsuri, intensificînd eforturile noastre, vom putea contribui la ridicarea cît mai sus a nivelului artistic al vieții muzicale din orașul Reșița.

„Uvertura festivă" de Ludovic Feldman

de FREDERIC WANEK

Sărbătoarea zilei de 23 August, ziua eliberării patriei noastre, se desfășoară în anul acesta într-un cadru deosebit. Se împlinesc zece ani de cînd Armatele Sovietice au izgonit hoardele fasciste din țară.

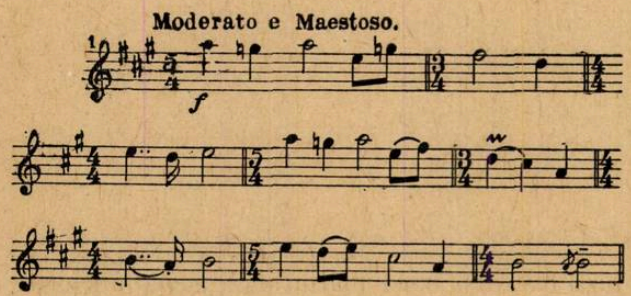
Această dată istorică a avut un răsunet puternic în inimile oamenilor de artă, care în urma condițiilor create de regimul democrat-popular își pot desfășura liber activitatea lor creatoare.

Mulți din compozitorii noștri au căutat să creeze opere muzicale închinate acestei zile măreț, fie că este vorba de un simplu cîntec de masă, fie de o lucrare simfonică de proporții mai mari.

Astfel, unul din muzicienii noștri de frunte, compozitorul Ludovic Feldman a compus recent o „Uvertură festivă" închinată zilei de 23 August.

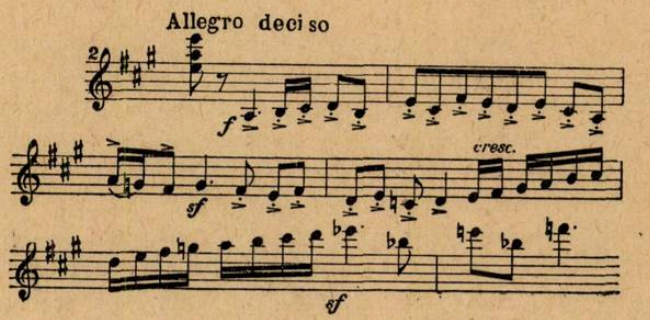
Datorită tematicii alese, lucrarea are un caracter robust, plin de măreție, din care se degajă un sentiment optimist, ideea luptei victorioase.

Pentru redarea conținutului lucrării compozitorul s-a folosit de forma clasică a sonatei, precedată de o introducere în formă de lied. Aceasta e bazată pe două teme: prima (a) cu un caracter lent și majestuos:

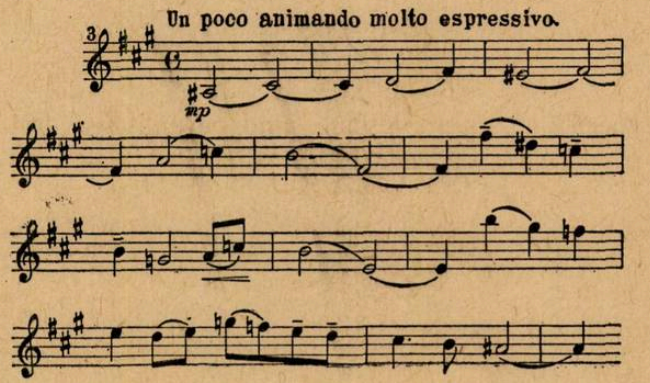


care revine și în încheierea triumfală, confirmînd unitatea de conținut a lucrării. Din tot materialul tematic al lucrării, această primă temă a introducerii are cele mai multe elemente din muzica populară, pe de o parte datorită structurii ei melodice și pe de alta din cauza ritmicii asimetrice specifice, caracteristică de altfel folclorului nostru, și în general stilului compozitorului. Într-adevăr încă din primele sale lucrări compozitorul Feldman invederează tendința spre o permanentă schimbare a metricei.

Tema a doua din introducere într-o mișcare animată, („pochissimo piu animato") creînd un contrast față de prima, nu are o importanță mare: rolul ei este pasager (b din lied). Îi succede tema „a" care pregătește apariția allegroului de sonată, secțiune bazată și ea pe două teme contrastante, pe dezvoltarea acestora și reexpoziția



lor expusă în fortissimo de întregul aparat orchestral, cu un ritm pregnant și viguros, degajînd o forță dinamică deosebită în desfășurarea ei, exprimă parcă prin caracterul ei energic și hotărît avîntul vieții noi. După o amplificare a temei atît din punct de vedere melodic, cît și orchestral, fără a realiza o punte de trecere propriu zisă, autorul aduce ideea a doua a allegro-ului.



Expusă la oboi, vioară I și violă, cu figurație de triolete la violoncel, această frază de o melodicitate largă, plină de expresivitate și noblețe, este puternic contrastantă, prin conținutul pe care-l exprimă. Trebuie remarcat că, pe lîngă suflul larg și generozitatea care emană din această temă, găsim în ea totodată un sentiment de entuziasm cu caracter mobilizator.

Și aici, ca și în cazul temei întîi, compozitorul nu se limitează la o simplă expunere a frazei. Dimpotrivă, el tratează fraza într-o linie ascendentă, amplificînd linia melodică, coloritul armonic și cel orchestral.

Expoziția allegro-ului de sonată se încheie prin readucerea unui scurt fragment (primele două note din tema a doua) enunțat la corn englez, iar apoi la clarinet într-o prezentare solistică. După această scurtă concluzie în piano și pianissimo care constituie un punct de liniștire față de mișcarea plină de avînt din restul expoziției, urmează dezvoltarea tematică a lucrării. Deși relativ scurtă (mai scurtă decît expoziția), ea reprezintă, într-o formă concentrată și bine echilibrată față de celelalte secțiuni, centrul desfășurării dramatice a lucrării.

Privită în ansamblu această secțiune constituie o singură creștere neîntreruptă pornită de la mezzo-piano și sfîrșind într-un punct culminant de mare intensitate.

Pentru realizarea dezvoltării, compozitorul folosește aproape exclusiv un fragment (începutul) al temei întîia din expoziție.

Mai întîi fragmentul sus citat este expus de vioara întîia și violă și are un caracter de scherzando plin de voie bună. Treptat, el își pierde însă acest caracter, devenind din ce în ce mai hotărît, mai plin de dinamism și de vigoare. In ultima parte a dezvoltării, autorul contrapune fragmentului temei întîi — prezentat aci și mai scurtat și concentrat — sclipiri melodice ale temei a doua. In desfășurarea dezvoltării tematice nu lipsesc pasaje contrapunctice, intrări la diverse grupe de instrumente, sub formă de imitație și stretta — procedee specifice acestei secțiuni, dînd posibilitatea de a se realiza o tensiune dramatică puternică.

Totodată compozitorul folosește din plin posibilitățile aparatului orchestral, care în această lucrare are proporții neobișnuite: șase corni, patru trompete, corn englez, bas, clarinet, contrafagot, două harfe. Prin diferite combinații ale instrumentelor sau grupurilor de instrumente, această parte cîștigă în plasticitate și sonoritate plină, adecvată conținutului pe care tinde să-l exprime.

Reexpoziția uverturii nu aduce schimbări esențiale în structura ei față de expoziție. Dar orchestrația este amplificată cu scopul de a pregăti în mod treptat finalul triumfal.

Lucrarea se încheie cu o codă care se bazează pe de o parte pe același fragment melodic din tema I-a prelucrat în dezvoltare, pe de altă parte pe prima temă din introducerea uverturii. Grupul final începe în pianissimo, schițînd din cînd în cînd pe o largă pînză armonică o fracțiune a temei întîia din allegro, degajînd o atmosferă misterioasă, fracțiune căreia îi sînt opuse aceleași două note ale temei a II-a cu care se încheie expoziția.

Incetul cu încetul se amplifică orchestrația și începe o creștere bazată pe o dezvoltare dinamică a materialului tematic pînă ce compozitorul ajunge la concluzia finală realizată prin folosirea temei din introducerea uverturii expusă la instrumentele de alamă în fortissimo sugerînd ascultătorului un sentiment plin de măreție și de optimism. Grupul coardelor și suflătorii de lemn îmbracă această ultimă parte triumfală cu pasaje luminoase de un efect sclipitor imprimînd finalului un caracter deosebit de dinamic.

Cu toată analiza sumară făcută „Uverturii festive“ de Ludovic Feldman putem spune că prin măestria cu care compozitorul a reușit să dea formă sentimentelor și gîndurilor sale, lucrarea corespunde menirii căreia i-a fost hărăzită. Construcția și plasticitatea temelor folosite, dezvoltarea lor, echilibrul perfect între diferitele secțiuni, conciziunea formei, armonia bogată și interesantă, dezvoltarea contrapunctică și orchestrația ingenioasă, toate subsumate conținutului operei, constituie un argument convingător în afirmarea celor de mai sus. „Uvertura festivă“, nouă mărturie a talentului, forței creatoare și măestriei componistice a lui Ludovic Feldman, ca și alte lucrări ale maestrului, îmbogățește muzica romînească.

Din lucrările muzicale scrise în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării Patriei *)

Cîntece și Coruri

Ziua marii bucurii (cor mixt) — Gr. Albin (versuri de S. Lepa)
Trei generații (în limba maghiară) (solo de tenor și pian) — A. Adorjan (versuri de E. Sziklay)
Cîntec pentru 23 August (cor mixt) — Gh. Bazavan (versuri de V. Bîrna)
Spune inimioară, spune (cor mixt) — Gh. Bazavan (versuri de I. Socol)
Marșul lui 23 August (solo de tenor și pian) — I. Bîrsan (versuri de N. Cassian)
Soli ai țării libere (cor bărbătesc la două voci și pian) — N. Cassian (versuri proprii)
Voi ce-ați făcut (cor mixt) — I. Chirescu (versuri de Dem. Botez)
Pomul libertății (cor mixt) — I. Chirescu (versuri de Dem. Botez)
De ziua ta (cor pentru copii) — S. Corfescu (versuri de I. Zăgan)
Cinstire ție, brav popor (cor mixt și pian) — I. Croitoru (versuri de I. Boldici)
Cîntec pentru 23 August (cor mixt) — Gh. Danga (versuri de N. Nasta)
Mare sărbătoare în sat (cor mixt) — F. Delmar (versuri de I. Socol)
In August 23 (cor mixt) — G. Derieteanu (versuri de I. Socol)
Frunzulița fagului (doină și joc), (solo de soprană și cor mixt) — T. Dumitrescu (versuri de V. Boiculesi)
Cîntec pentru un ostaș căzut, (solo de tenor și pian) — S. Dinicu (versuri de C. Lucian)
In sat e sărbătoare (în limba maghiară) (solo de soprană și pian) — T. Farkaș (versuri de E. Sziklay)
Deceniul acesta (cor la două voci și pian) — G. Frederic (versuri de I. Boldici)
Cîntecul pămîntului dezrobit (solo și cor) — I. Ispas (versuri de I. Serebreanu)
Cea mai mare dintre zile (cor bărbătesc) — G. Klein (versuri de Dem. Botez)
Ce se aude peste dealuri (cor mixt) — G. Klein (versuri de N. Labiș)
Inainte (cor la două voci și pian) — I. Larian (versuri de I. Zăgan)
Sărbătoare (cor mixt) — J. Letoni (versuri de N. Nasta)
Intră-n horă Marioară (cor mixt) — J. Letoni (versuri de I. Zăgan)
Sportivi ai țării, înainte! (solo de tenor și pian) — S. Masler (versuri de E. Gonciu)
Tic-tic și iar tic (cor mixt și acordeon) — G. Marcu (versuri de C. Barnea)
Mîndru sînt de țara mea (solo de tenor, cor și pian) — H. Mălineanu (versuri de H. Negrin)
Ți-am cîntat iubito ție (romanță) (voce și pian) — M. Mihail (versuri de I. Boldici)
Nu știu pe lume (cor mixt) — M. Mihail (versuri de I. Zăgan)
Cîntați măreața zi (solo, cor mixt și pian) — I. Morozov (versuri de I. Zăgan)
Recunoștință (cîntec pentru copii) — I. Nicorescu (versuri de S. Lepa)
Sîntem ostași (cor la două voci și pian) — L. Orăscu (versuri de I. Socol)
Slova cea de jar (solo de mezzosoprană și pian) — A. Pantîru (versuri de T. Balș)
Pe drumul lui august (cor mixt) — A. Pantîru (versuri de T. Balș)
Primăvara țării mele (cor mixt) — Z. Popescu (versuri de I. Serebreanu)
Cîntec nou (cor mixt) — Z. Popescu (versuri de M. Rodina)
Toți într-un pas (cor la două voci și pian) — L. Profeta (versuri de C. Cîrjan)
De neuitat (solo de mezzosoprană și pian) — H. Reininger (versuri de A. Schwartz)
Bucurie (cor mixt) — C. Romașcanu (versuri de C. Bărgăuanu)
Zece ani (cor la două voci și pian) — E. Roman (versuri de E. Gonciu)

*) Depuse la Direcția Muzicii din Ministerul Culturii și la Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

Cîntați matrozi (solo de bariton, cor bărbătesc și acordeon)	P. Rubinștein (versuri de S. Lepa)
Cîntec de leagăn (cor mixt)	P. Rubinstein (versuri de I. Socol)
Bucurie (cor la două voci și pian)	E. Săculetz (versuri de Olga Brateș)
Cîntec despre anii țării (bariton, cor și pian)	R. Șerban (versuri de S. Lepa)
Prietenie (cor mixt)	H. Schwartzmann (versuri de L. Cernăianu)
Cea mai mare dintre zile (cor mixt)	A. Stoia (versuri de Dem. Botez)
Primul gînd (solo tenor, cor și pian)	E. Teger (versuri de E. Sziklay)
Cîntec ostășesc (în limba maghiară) (solo tenor și pian)	E. Teger (versuri de E. Sziklay)
Frate sovietic, prieten iubit (cor mixt)	V. Timiș (versuri C. Teodori)
Sînt al țării pionier (cor de copii)	I. Vanica (versuri de S. Lepa)
Cîntecele (solo de alto și pian)	I. Vasilescu (versuri de E. Mirea)
Zi de sărbătoare (solo de soprană sau tenor, cor și pian)	I. Vintilă (versuri de E. Gonciu)
Azi e sărbătoare (cor pentru copii)	Pr. Vlaiculescu (versuri de A. Pascali)

Lucrări instrumentale, simfonice și vocal simfonice

Cantata „Cîntecul libertății"	Z. Aladar (text de Lili Marton)
Cantata „Odă eroilor ceferiști"	F. Barbu (text de Maria Banuș)
Drumul nostru (cîntec pentru solo de bariton, cor mixt și orchestră)	D. Bughici (text de C. Cîrjan)
Uvertura festivă	M. Chiriac
Cantata festivă	V. Doboș (text de L. Dumitrescu)
Poem coregrafic	V. Doboș
Cantata pentru 23 August	Radu Drăgan (text de I. Boldici)
Rapsodia vocal simfonică „Cîntă Banatul"	S. Drăgoi (text prelucrat după versuri populare de C. Titu și Florin Raba)
Uvertura festivă	L. Feldman
Opereta „Găinușa de aur"	A. Giroveanu (text de M. Stoian și Mioara Cremene)
Simfonia a II-a	E. Junger
Poemul simfonic „Eliberarea"	Al. Mendelsohn
Poemul simfonic „Recrutul"	M. Negrea
Cantata „Griviția luptătoare"	C. Palade (text de N. Nasta)
Rondo în stil popular (pentru pian)	I. Paschill
Intîlnire cu escadra sovietică (scenă coreografică)	N. Patrichi
Vizita colectiviștilor romîni în U.R.S.S. (scenă coregrafică)	N. Patrichi
Pescarii (scenă coregrafică)	N. Patrichi
Cazacii (scenă coregrafică)	N. Patrichi
Dans arădan (scenă coregrafică)	N. Patrichi
Cantata „O zi cît zece sărbători"	L. Profeta (text de C. Cîrjan)
Uvertura festivă	E. Radovici
Rapsodia festivă	V. Timiș
Oratoriul „Scînteia eliberării"	O. Varga (text de V. Tulbure)

Ansamblul de cîntece şi dansuri al C. C. S.

de IOAN POPA

Director al Ansamblului C. C. S.

Poporul nostru sărbătoreşte un deceniu luminos de viaţă fericită, prin cea de a zecea aniversare a eliberării patriei noastre dragi.

Multe şi felurite sînt realizările obţinute în acest răstimp în toate domeniile de activitate. Ne-ar fi destul de greu să arătăm în puţine cuvinte ceea ce poporul nostru condus de Partidul Muncitoresc Romîn a realizat cu sprijinul şi ajutorul frăţesc al Uniunii Sovietice.

Bucuria în faţa realizărilor, care clocoteşte puternic în inimile noastre nu ne poate împiedica de a ne aminti de trecutul negru de ieri, trecut de viaţă grea, de jertfele şi sacrificiile pe care cei mai iubiţi fii ai poporului le-au făcut pentru ca noi să ne bucurăm astăzi deplin de o viaţă bună.

Fiecare fapt desprins în amintirea noastră din timpul anilor de încătuşare apăsătoare ne face să trăim mai puternic, mai adînc, bucuria vieţii noastre noi.

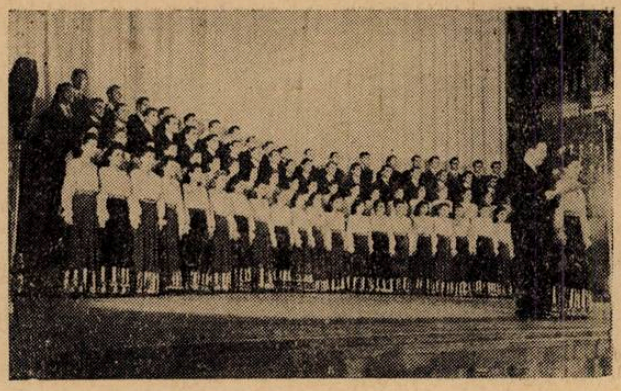
Înainte de a vorbi despre unele realizări ale *Ansamblului* pe care-l conduc, aş dori să expun un fapt care m-a ajutat să pot scrie articolul de faţă.

Era duminică. Venisem dis-de-dimineaţă la teatru, gîndindu-mă că voi fi mai puţin ocupat cu treburile instituţiei pentru a scrie articolul. Curtea şi foaierul teatrului erau pline; neîncăpătoare devenise curtea — tineri şi tinere îmbrăcaţi în costume naţionale, instrumentişti amatori — aşteptau cu emoţie, participarea la concursul echipelor culturale de amatori. Un public destul de numeros se îmbulzea nerăbdător la uşa de intrare pentru a pătrunde cu cîteva minute mai devreme în sală. Juriul îşi termina lucrările pregătitoare pentru începerea concursului. Am trăit alături de tinerii participanţi la concurs o adevărată emoţie sărbătorească gîndindu-mă la progresul uriaş realizat în viaţa culturală a Republicii noastre Populare.

Cît de mult au crescut aceste echipe este de nerecunoscut. Am asistat la un spectacol de adevărată artă populară — fiecare notă cîntată, fiecare mişcare de dans te convingea de plinătatea şi bucuria vieţii fericite a poporului.

Ansamblul de Cîntece şi Dansuri al C.C.S., înfiinţat după ce patria noastră a fost eliberată de către glorioasele Armate Sovietice, şi-a început activitatea angajîndu-se hotărît pe dru-

„Dansul ţesătoarelor" interpretat de echipa de dansuri a Ansamblului C.C.S.



Corul C.C.S. pe scena Sălii Coloanelor din Moscova

Ansamblul C.C.S. vizitînd Moscova

mul revoluției culturale din țara noastră.

Prin munca de zi de zi, prin spectacolele date atît în București cît și în țară, prin legătura cu echipele culturale de amatori, Ansamblul C.C.S. a devenit un îndrumător, un model în creșterea echipelor culturale de amatori din întreaga țară.

De la primele manifestări ale ansamblului, elementele talentate recrutate din sînul clasei muncitoare care fac parte din formație, au popularizat cele mai bune cîntece ale compozitorilor și poeților noștri, cîntece care oglindesc luptele din trecut ale poporului pentru eliberarea sa, precum și străduința pentru făurirea unei vieți noi a maselor eliberate.

Chiar de la înființarea Ansamblului în fața tinerii formații s-au ridicat o serie de probleme greu de rezolvat.

Mai întîi, trebuiau îndrumate și pregătite elementele muncitorești recrutate prin concursurile sindicale, apoi trebuiau definite genul și profilul Ansamblului, trebuiau trasate îndrumări pentru creația nouă în cîntec, dans și proză.

Ansamblurile sovietice, experiența lor bogată, au constituit un ajutor activ în rezolvarea tuturor problemelor inerente unei munci pline de răspundere.

Cotiturile pe care Ansamblul nostru le-a făcut mai tîrziu, au fost determinate de vizitele în țara noastră a Ansamblurilor conduse de I. Moiseev și A. Svesnicov, a ansamblurilor „Piatniţki", „Beriozka" ș.a. Atunci colectivele, conducerea Ansamblului, au putut învăța în mod practic în ceea ce privește linia — profilul — creația, din experiența bogată a Ansamblurilor sovietice.

O sarcină de seamă a Ansamblului a fost problema stimulării creației de cîntece de masă mobilizatoare.

A fost necesară atragerea unor compozitori capabili a scrie în acest nou gen de muzică ceea ce era foarte greu.

Cu toate aceste greutăți de început, repertoriul Ansamblului nostru s-a îmbogățit continuu cu lucrări noi, preluate apoi de formațiunile de amatori. Astfel printre lucrările cele mai cunoscute, cîntate în primă audiție de Ansamblul nostru, trebuie citat cîntecul tovarășului Mauriciu Vescan „Hei rup", distins cu Premiul de Stat, „Imnul partizanilor păcii" și „Sub al păcii stindard" de Ion Chirescu, „Zorii secerătorului" de Alfred Mendelsohn, „Semnat-am apelul" de Anatol Vieru și „Sub steagul Partidului" de Matei Socor, etc.

Atunci cînd corul nostru a crescut, el a atacat cu mult curaj lucrări mai grele, care din cauza proporțiilor mari nu au putut intra în repertoriul tuturor formațiunilor de amatori. In felul acesta, Ansamblul nostru a sprijinit creșterea măestriei profesionale a colaboratorilor săi de compozitori și poeți; citățm cîteva exemple de lucrări scrise pentru ansamblul nostru: „Cantata Partidului" de Alfred Mendelsohn, „Balada Gheorghe Doja" de Constantin Palade — pentru care autorul a primit titlul de laureat al Premiului de Stat — „Cantata eliberării patriei" de compozitorul Radu Drăgan, etc.

Cum lupta pentru construirea socialismului se ducea cu avînt sporit de către toți oamenii muncii din R.P.R., Ansamblul nostru a încurajat creația muzicală în limbile minorităților naționale.

Astfel compozitorul Boris Marcu a scris pentru Ansamblul nostru un cîntec bulgăresc, compozitorul Vadim Șumski, un cîntec sîrbesc, Halmoș Laszlo un cîntec maghiar, iar Dolli Szabo un marș muncitoresc maghiar.

Legătura cu compozitorii din provincie a fost și rămîne una din preocupările conducerii Ansamblului. Atrași în munca de interpretare a unui nou gen de muzică, corul și soliștii Ansamblului nostru au cîntat în prima audiție cîntecul „Nevasta mea-i moldoveancă" de Ionescu-Pașcani, „Fire-ai să fi măi băiete" de Victor Popescu din Craiova, „Cîntec ciobănesc" de Gheorghe Șoima din Sibiu, „Suita corală din țara Oașului" de Dariu Pop din Cluj.

Pentru crearea unui gen nou de muzică corală și care își propune satirizarea unor mentalități înapoiate, Edgar Cosma a scris „Superstițiile", „Chiaburul", „Birocratul". Compozitorul Constantin Palade a compus „Gura mea toate le spune" pentru duet și orchestră; Elly Roman „Teoria cocoșului" și „Povestea nasului", iar compozitorul Croitoru a scris „Fusul", lucrări tipărite de Ansamblul nostru și preluate

de echipele de amatori cu prilejul turneului prin țară al Ansamblului.

In rezoluția plenarei lărgite a conducerii Uniunii Compozitorilor din anul 1952, analizîndu-se activitatea creatoare din toată țara în domeniul muzical, au fost date ca exemple pozitive un număr însemnat de cîntece din repertoriul Ansamblului nostru.

In ceea ce privește îmbogățirea creației muzicale, repertoriul corului C.C.S., a înregistrat frumoase realizări. Atrași de noi, unii compozitori au dat formației noastre de copii posibilitatea de a prezenta în primă audiție cîntece ca „Soarele Ghiduș" de Radu Drăgan, „Cîntec despre Partid" de Laurențiu Profeta, „Noi cîntăm din inimă Partidul" de Elly Roman.

Paralel cu preocuparea ca formația noastră corală să-și împrospăteze permanent repertoriul cu lucrări noi și valoroase, creația muzicală pentru dans s-a aflat de asemenea în centrul preocupării conducerii Ansamblului. Și aci au fost atrași cît mai mulți compozitori, care au scris sau au prelucrat muzică de dans primită cu entuziasm de publicul spectator. Este bine cunoscută lucrarea compozitorului Constantin Bugeanu „Ciuleandra" sau „Suita de dansuri românești" de Mihail Andricu — sau lucrările care mai tîrziu au fost preluate în repertoriul orchestrelor simfonice cum sînt de exemplu „Dansurile simfonice românești" de Paul Constantinescu, suita de balet „Cînd se coc strugurii" de Mihail Jora, unele din ele distinse cu Premiul de Stat și executate de orchestra Filarmonicii de Stat, „Dansurile secuiești" de Florin Comișel, „Chindia" de Mircea Chiriac, „Dans tătăresc" de Theodor Grigoriu, „Suita coregrafică" de Petre Romea, „Suita sportivă" de Edgar Cosma ș.a.

Cu ocazia spectacolelor date de Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor în străinătate, o serie de lucrări apreciate de presa de peste hotare au pătruns în repertoriul diferitelor țări — unde s-au bucurat de un frumos succes în fața publicului spectator. Astfel „Balada Gheorghe Doja" de Constantin Palade, „Dansurile" de Paul Constantinescu, „Zorii Secerătorului" de Alfred Mendelsohn, sînt cîntate în R.P. Ungară și în alte țări.

Atît în domeniul muzical cît și în dans, Ansamblul nostru a mobilizat oameni de artă la valorificarea a cît mai multe din comorile folclorului nostru, atît pentru manifestările sale cît și pentru echipele culturale de amatori.

Ansamblul artistic al C.C.S. prin munca sa desfășurată atît în domeniul creației muzicale cît și al coregrafiei — prin spectacolele date în țară și în străinătate — a crescut îndeplinindu-și sarcina de îndrumător, de model al echipelor de amatori.

Pentru meritele sale pe tărîm artistic, Partidul și Guvernul R.P.R., i-au acordat titlul de laureat al Premiului de Stat. De asemenea cu prilejul festivalurilor mondiale ale studenților de la Berlin și București, Ansamblul a primit titlul de laureat al concursurilor internaționale.

In perspectiva muncii noastre viitoare, problema noii creații românești stă în centrul preocupării conducerii Ansamblului, pentru a realiza tot mai mult în acest domeniu. Astfel pentru balet sînt comandate muzici la dansurile „Țigănesc", „Haiducii", „Suita de dansuri din munții apuseni", „O vizită a colectiviștilor romîni în U.R.S.S.", iar pentru cor compozitorul Victor Popescu-Craiova scrie un cîntec de bucurie, prof. Baciu Constantin compune o lucrare simfonică pe teme populare, etc.

Este de datoria noastră ca, în perspectiva muncii noastre de viitor, să luptăm pentru a stimula, cu concursul în special al tinerilor compozitori, compunerea unor lucrări din ce în ce mai valoroase atît pentru repertoriul nostru cît și pentru repertoriul echipelor de amatori.

Ansamblul de cîntece şi dansuri al M. F. A.

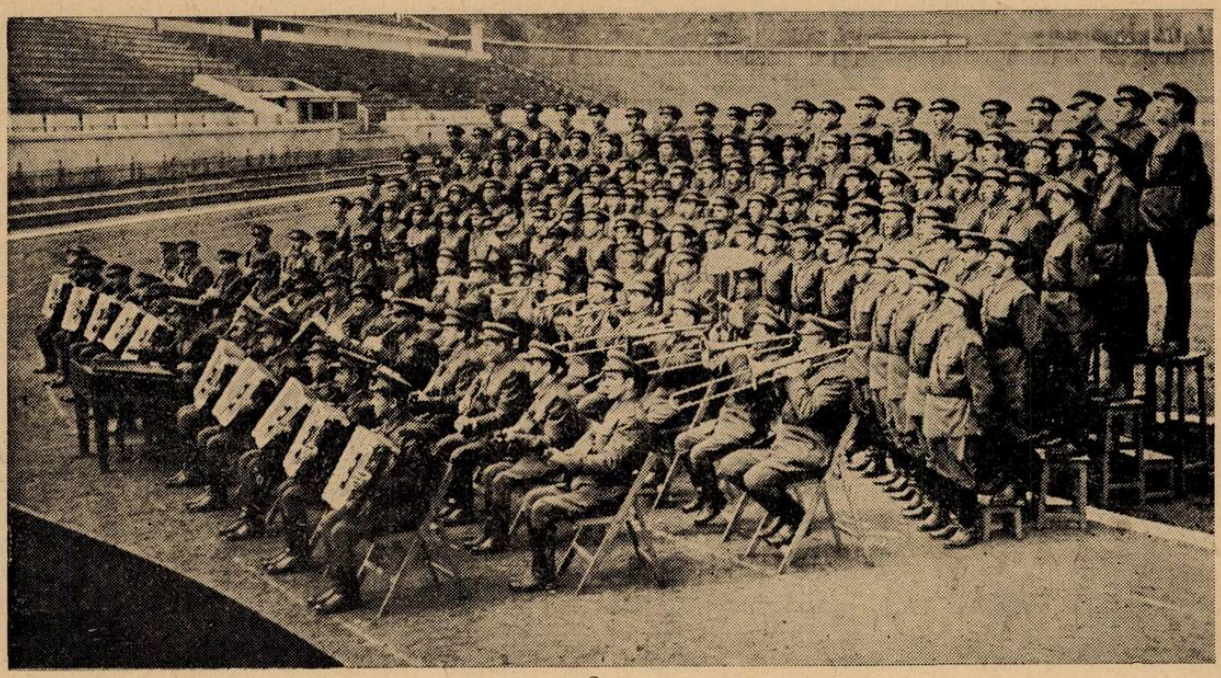
de maior **ROMULUS DUMA**

Printre cele dintîi cercuri de amatori care au luat ființă după 23 August 1944 se numără și echipele artistice înființate în unitățile armatei chiar în timpul luptelor împotriva cotropitorilor fascisti. Dezvoltarea firească a acestor echipe a dus la înființarea în anul 1947, a primei mari formații de artă populară din țară, Ansamblul de Cîntece și Dansuri al Forțelor Armate ale R.P.R.

Drept strălucit model, atît în ce privește forma de organizare cît și conținutul activității, a servit Ansamblul de Cîntece și Dansuri al Armatei Sovietice „A. Alexandrov", cunoscut și apreciat în întreaga lume.

Diferitele etape prin care a trecut Ansamblul în evoluția sa au dus la statornicirea în prezent a următoarei componențe: corul bărbătesc format din 100 interpreți, corpul mixt de balet (bărbați și femei) format din 50 balerini și balerine și orchestra de acompaniament numărînd 50 de instrumentiști. Impreună cu soliștii, cu personalul artistic, de conducere și personalul tehnic, Ansamblul numără aproape 250 de persoane.

Ridicarea măestriei individuale a fiecărui interpret, menită să asigure colectivului o înaltă ținută artistică, a fost asigurată prin participarea coriștilor, soliștilor și dansatorilor la școlile de canto, teorie și solfegii și de balet cu sec-



Corul și orchestra Ansamblului M.F.A.

țiile de dans clasic, de caracter și folclor, organizate în cadrul Ansamblului. Conducerea acestor școli a fost încredințată unor maeștri cunoscuți cum sînt prof. Ioan Serfezi, maestrul de canto, Dumitru Ionescu, maestrii de balet, laureați ai Premiului de Stat, Gheorghe Baciu, Simion Siomin și Vladimir Bedea, precum și alții, asistați în activitatea lor de elemente talentate din sînul executanților, care primesc în felul acesta o calificare superioară. Multe din aceste elemente formate în școlile Ansamblului dețin în prezent funcții artistice de răspundere în formațiunile noi înființate.

Aceeași grijă a creșterii și educării de cadre artistice a fost dublată de grija alegerii și pregătirii repertoriului ansamblului alcătuit în prezent din peste 300 de piese. Varietatea repertoriului s-a obținut prin selecționarea celor mai valoroase lucrări ale compozitorilor romîni din trecut, a pieselor din folclor, a lucrărilor compozitorilor romîni contemporani, a muzicii clasice, ca și a bucăților muzicale din literatura celorlalte popoare printre care un loc de cinste îl ocupă creația sovietică. Printre compozitorii romîni contemporani care scriu pentru ansamblu se numără Gh. Dumitrescu, Matei Socor, Alfred Mendelsohn, Ion Vasilescu, Viorel Doboș, Niculae Kirculescu, ș.a. care au îmbogățit repertoriul muzicii oștășești cu lucrări valoroase, care oglindesc viața, mîndria patriotică, aspirațiile ostașilor Armatei noastre populare. O deosebit de rodnică activitate a desfășurat la ansamblu compozitorul Dinu Stelian, directorul artistic și primul dirijor al Ansamblului, căruia formația îi datorează în cea mai mare măsură măestria pe care o stăpînește.

Activitatea artistică a ansamblului în cei șapte ani de existență se oglindește în cele peste 850 concerte, audiate de un mare număr de spectatori, număr care depășește cifra de 1.600.000. Aceste concerte au fost date în cadrul a numeroase turnee întreprinse de ansamblu în toate centrele mari ale țării și peste hotare. Ansamblul a vizitat Uniunea Sovietică, R. Cehoslovacă, R.P. Ungară, R.P. Bulgaria, R.P. Chineză, R.P. Mongolă.

Impresiile unice culese cu prilejul acestor turnee, călduroasa primire a publicului, aprecierile elogioase ale presei și forurilor artistice din țările respective, vor rămîne veșnic vii în amintirea membrilor ansamblului. In Cehoslovacia, la sfîrșitul spectacolelor, miile de spectatori entuziaști năvăleau pe scenă și îi purtau pe interpreți în brațe. La Budapesta cu toate că s-a stat un timp foarte scurt, interesul pentru ansamblu a fost deosebit de mare, în Bulgaria oamenii veneau de la mari distanțe pentru a audia concertele date în provincie. Sentimentele sincere și spontane de care au fost stăpîniți spectatorii bulgari au fost concretizate, de pildă, în darul unui țăran, care, la sfîrșitul spectacolului, a alergat pînă acasă și s-a întors cu o oaie pe care a stăruit ca ansamblul să o primească, scuzîndu-se că nu a găsit la iuțeală un alt cadou mai potrivit. Turneul din China, unde ansamblul a stat 3 luni, ar putea el singur să ofere o imagine grăitoare a măreței prietenii pe care arta o cimentează între popoare. Majoritatea concertelor prezentate aici au durat în loc de două ore, la insistențele care nu mai conteneau ale spectatorilor cîte 4 și 5 ore. In orașul Sangai nici unul din cei peste 30.000 de spectatori care asistau la program nu s-au mișcat din loc, cu toate că concertul a avut loc pe o ploaie torențială care a inundat literalmente stadionul.

Dar cea mai mare cinste și o adevărată piatră de încercare pentru ansamblu a constituit-o turneul din Uniunea Sovietică. Aici, spectacolele

aveau să se dea în fața acelora pe care ansamblul i-a considerat și îi consideră învățătorii săi, a oamenilor de artă sovietici și a publicului celui mai cunoscător din lume, renumit pentru înalta lui exigență față de producțiile artistice. Se înțelege deci că în aceste condițiuni, toate criteriile și toate aprecierile erau viu dezbătute în sînul ansamblului. Majoritatea ziarelor, atît cele de specialitate cît și cotidienele, au publicat sub semnătura unor critici și oameni de artă renumiți ca: I. Martînov, B. A. Alexandrov, I. Iacovleva, Natan Rahlin, ș.a. materiale în legătură cu vizita ansamblului din care redăm cîteva aprecieri generale. Astfel după concertul televizionat dat în sala Coloanelor din Moscova, în articolul publicat în ziarul „Krasnaia Svesda" Nr. 156 din 4 iulie 1954 sub titlul „Un colectiv talentat" A. Tiscenco a socotit drept trăsături caracteristice al ansamblului „caracterul popular, avîntul tineresc și măestria execuției". In continuare vorbind despre calitățile corului, el a arătat că acesta se distinge prin „omogenitatea sunetului, claritatea intonațiilor, ritmul precis și priceperea de a reda caracterul cîntecului". De aceeași apreciere călduroasă din partea autorului s-a bucurat și baletul ale cărui „dansuri vii și fastuoase, captivează pe spectator prin caracterul lor specific deosebit". Criticul Martînov, în articolul publicat în ziarul „Izvestia" a subliniat specificul profund național al artei ansamblului. „Insă aceasta — arată el — nu are nimic etnografic" — minunata creație populară fiind îmbogățită prin trăsături actuale. Ascultînd cîntecele ansamblului, admirîndu-i dansurile, noi vedem în fața noastră pe fiii și fiicele unui popor liber, care-și construește o viață nouă. Puternica influență a acestei vieți noi se răsfrînge și asupra repertoriului și însăși asupra stilului executării — energic, combativ, plin de viață".

De aprecieri elogioase din partea publicului și a presei s-au bucurat și soliștii ansamblului: Aurelia Neagu, Nicolae Trofin, C. Grigorescu, Virginia Leu, Ecaterina Carp, Pantazi Gheorghe, Victor Tocariu, care contribuie în mare măsură prin calitatea vocilor și a interpretării la succesele ansamblului.

Rodnica activitate a ansamblului a fost răsplătită de Partid și Guvernul țării care îl înconjoară cu cea mai mare dragoste. Aproape întreg colectivul artistic a fost decorat cu înalte ordine și medalii, iar patru din membrii ansamblului au primit înaltul titlu de laureați ai Premiului de Stat clasa I-a.

Crearea și dezvoltarea artistică a ansamblului este indisolubil legată de eliberarea patriei noastre, de instaurarea regimului democrat-popular la noi în țară, în dezvoltarea artei noi realiste.

Cu prilejul celei de a zecea aniversări a lui 23 August 1944, Ansamblul a prezentat un program special, prăznuind împreună cu întregul popor muncitor, cea mai măreață dintre sărbătorile noastre naționale.

Ansamblul de cîntece şi dansuri al C. C. al Sindicatului muncitoresc C. F. R.

de MUGUR MARDAN

director de scenă al Ansamblului C. F. R.

Eliberarea țării noastre și instaurarea regimului democrat-popular au deschis nebănuit de vaste orizonturi, dezvoltării mișcării amatoare. In cei zece ani ai puterii populare au luat naștere forme noi de activitate culturală printre care se numără și munca în ansamblurile de cîntece și dansuri profesioniste și amatoare înființate după exemplul ansamblurilor artistice sovietice.

Ansamblul de cîntece și dansuri al muncitorilor C.F.R.-iști a luat ființă din inițiativa Partidului cu sprijinul C.G.M., la începutul anului 1948; această formație artistică de tip nou și-a propus ca obiectiv să desfășoare o activitate cultural-artistică în rîndurile miilor de ceferiști și să aducă o contribuție viguroasă pe această cale, la bătăliile date pentru realizarea primelor planuri economice de stat, să descopere, să crească și să educe, talente artistice din rîndul feroviarilor, să le îndrume pe calea artei.

Membrii ansamblului urmau să fie recrutați dintre salariații căilor ferate, muncitori, tehnicieni și funcționari precum și din membrii de familie ai acestora, urmînd ca activitatea artistică să fie desfășurată înafara orelor de producție.

Așa a luat ființă ansamblul C.F.R. și așa s-a dezvoltat ulterior — păstrîndu-și această structură și acest principiu de amatorism pînă în ziua de azi, avînd preocuparea permanentă de a atinge și depăși obiectivele inițiale și de a constitui un exemplu și chiar o școală pentru alte formații artistice de amatori.

In cursul acestui an, ansamblul de cîntece și dansuri al C.C. al Sindicatului Muncitorilor C.F.R., — așa cum se intitulează astăzi — și-a sărbătorit cinci ani de activitate publică. Aniversarea aceasta a constituit un prilej de trecere în revistă a unei activități artistice culturale de tip nou, legată de bilanțul general care se face cu prilejul celei de a zecea aniversări a eliberării patriei noastre.

De la înființarea sa și pînă astăzi, ansamblul C.F.R. a dat peste 500 de spectacole — în Capitala țării, în diferite centre muncitorești din țară și de peste hotare — în săli de teatru, pe scene improvizate, în hale de uzine și ateliere, sub cerul liber, în piețe publice și parcuri ș.a.m.d. Pretutindeni în toate aceste ieșiri publice, ansamblul C.F.R. a urmărit și a izbutit să aducă celor peste 600.000 de spectatori o artă, care să le imprime avînt în muncă, veselie, bucurie de viață, dezvăluindu-le comorile nesecate ale folclorului, creația neprețuită a clasicilor noștri, arta muzicienilor din zilele noastre.

Genul de spectacole adoptat după primele dibuiri ale începutului a fost păstrat pînă în ziua de azi, căutîndu-se fără încetare forme noi de expresie, apte să le ridice calitativ, spre forme superioare de artă. Ansamblul C.F.R. mergînd pe această linie a ajuns să fie apreciat din ce în ce mai mult de oamenii muncii din țară, de spectatorii de peste hotare, participanți la numeroase manifestări internaționale în care formația artistică a muncitorilor feroviari a avut cinstea să reprezinte țara noastră.

Vizitele și îndrumările oamenilor de artă sovietici care au participat la spectacolele sau repetițiile ansamblului C.F.R., au fost de cel mai mare ajutor la dezvoltarea acestei formații, tot așa cum caldele lor cuvinte de îmbărbătare și prețioasele lor observații și aprecieri au constituit întotdeauna un stimulent puternic și au avut ca urmare un nou și viguros avînt al membrilor ansamblului.

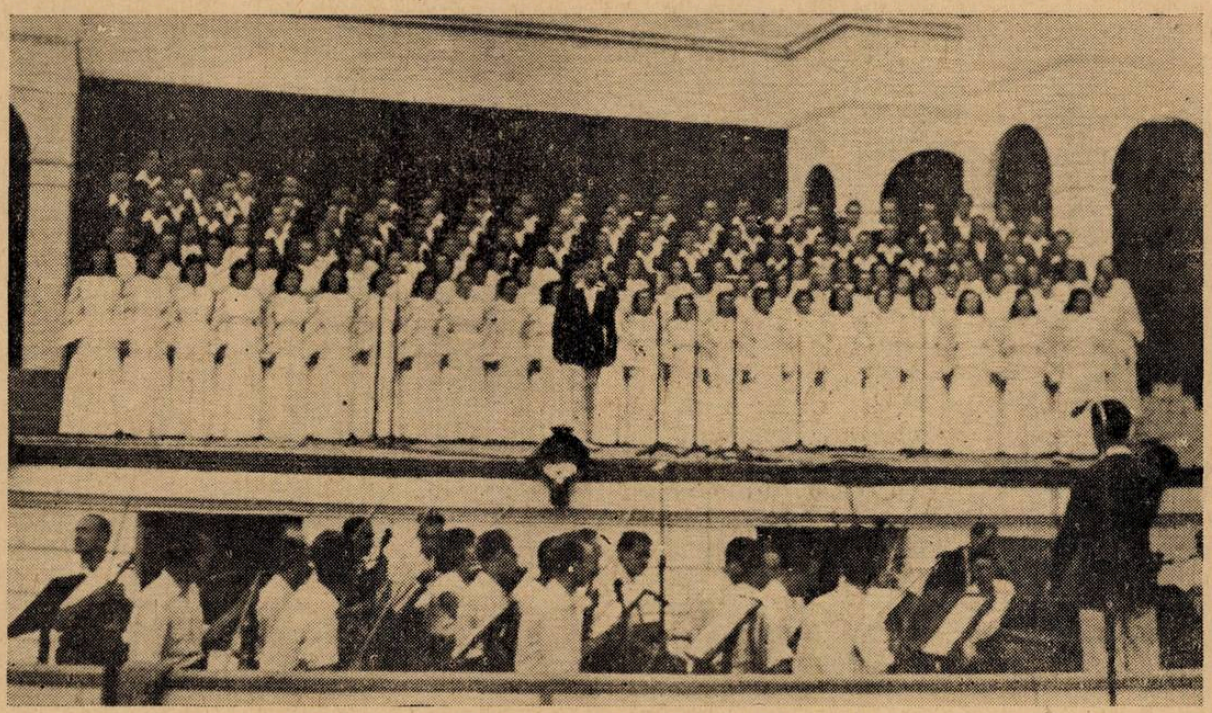
Cunoscutul critic muzical sovietic I. Martînov scria următoarele, după vizita făcută în țara noastră :

„In R.P.R. se desfășoară larg mișcarea cercurilor de amatori. In fiecare zi crește numărul corurilor și orchestrelor de amatori dintre care multe au atins un nivel remarcabil. In această privință putem cita Corul feroviarilor bucureșteni.

Acesta este un colectiv important compus din 90 de oameni, și avînd un repertoriu bogat. Corul cîntă cîntece devenite populare... cîntecele compozitorilor sovietici, cîntecul despre feroviarii fruntași; colectivul se remarcă prin voci de calitate, prin sonoritatea armonioasă și prin spiritul artistic al execuției. Toți membrii corului cunosc notele și fac repetiții regulate, precum și studii de teorie."

Aceste cuvinte au constituit un îndemn neprețuit pentru muncitorii ceferiști, care în majoritatea lor la intrarea în ansamblu nu cunoșteau nici notele muzicale.

Colectivul de conducere al Ansamblului CFR a căutat să împlinească cerințele oamenilor muncii în materie de artă și să le prezinte fără încetare realizări artistice de o valoare crescîndă. Din însăși rîndurile artiștilor amatori care alcătuiesc Ansamblul CFR, au izvorît noi cîntece și dansuri, tot mai multe și mai frumoase, mai bogate în conținut. Repertoriul ansamblului conține astăzi un număr de aproape 300 piese muzicale din care 85 au fost prezentate publicului în primă audiție. Numeroase piese corale au fost scrise în mod special pentru Ansamblul CFR și executate de acesta în primă audiție. Ele au căpătat ulterior, în foarte scurt timp, o largă circulație în rîndurile formațiunilor sindicale amatoare. Astfel sînt piese muzicale ca „Sirena lui Roaită" de V. Popovici, „Cîntec pentru mecanicii cincisutiști" („Fuge trenul" de Alois Hönig) „Ca la Breaza" de Gh. Danga, „Cuc, cuculeț"



Corul și orchestra Ansamblului artistic al C.C. al Sindicatului C.F.R.

de Nelu Ionescu sau „Din inimă-ți cînt țara mea" de D. Botez.

Contribuția Ansamblului CFR la îmbogățirea repertoriului muzical pentru formațiile amatoare, la stimularea creației muzicale de mase, este importantă, dacă ținem seama că din numărul total de aproape 150 piese corale executate în cei cinci ani de activitate, 24 de lucrări au constituit comenzi speciale făcute direct compozitorilor. Un număr însemnat de alte lucrări au fost prezentate publicului în primă audiție. Numărul acesta de lucrări muzicale comandate de Ansamblul CFR, este totuși destul de redus față de necesitățile reale ale unei astfel de formații și de rolul ei. In lumina faptului că obiectivul inițial fixat ansamblului a fost lărgit ca urmare a dezvoltării lui, el mărindu-și sfera de activitate prin organizarea de spectacole cu cadru mult mai larg — conținutul și varietatea repertoriului muzical al ansamblului apare sărac. Turneele întreprinse în țară în mod periodic nu s-au limitat numai la centre feroviare ci au atins regiuni specifice și altor ramuri de producție — regiuni minere, petrolifere, forestiere, metalurgice, etc. Dar din repertoriul ansamblului CFR lipsesc aproape cu desăvîrșire piese muzicale în care să fie cîntată munca și viața celor care activează în multiplele sectoare ale construirii socialismului din țara noastră. Tot în ceea ce privește repertoriul poate fi sezisat ca o lipsă faptul că unele lucrări muzicale executate de corul Ansamblului CFR nu au fost întotdeauna alese corespunzător cu posibilitățile crescînde ale acestei formații muzicale și astfel ansamblul nu a mai putut constitui un exemplu pozitiv de ridicare continuă a nivelului calitativ al repertoriului pe măsura dobîndirii și creșterii măestriei artistice.

Rezultatele pozitive ale activității Ansamblului CFR au fost însă în mod incontestabil preponderente iar valoarea sa artistică a determinat cucerirea unei încrederi mereu crescînde din partea forurilor competente, fapt tradus prin numeroase și repetate sarcini de cinste și de mare răspundere, cărora Ansamblul CFR a fost chemat să le facă față în decursul activității sale.

Trimis peste hotare cu prilejul unor manifestări artistice internaționale, ansamblul muncitorilor ceferiști și-a îndeplinit misiunea cu însuflețire și devotament, obținînd aprecieri pozitive unanime și distincții în cadrul concursurilor internaționale la care a participat. Ansamblul ceferiștilor este de două ori laureat al concursurilor festivalurilor mondiale ale tineretului (Budapesta 1949, București 1953) atît la formația corală cît și la cea de dansuri populare. Aceleași aprecieri le-a obținut Ansamblul CFR și în celelalte două deplasări în străinătate — la Viena în luna mai 1951 cu prilejul întîlnirii celor 50.000 de tineri austriaci în lupta pentru pace, ca și în turneul din Finlanda în toamna aceluiași an, în cursul căruia spectacolele ansamblului la Helsinki, Turkku, Tammpere, Vassa, Kokolla, Oulu, au prilejuit călduroase manifestațiuni de prietenie din partea muncitorilor finlandezi.

In cursul deplasărilor peste hotare ansamblul a dat un număr de 51 de spectacole, a făcut numeroase înregistrări pentru arhivele de folclor ale țărilor vizitate, a fost filmat, contribuind la acțiunea de strîngere a relațiilor prietenești între popoare și la lupta pentru pace, făcînd cunoscute peste hotare comorile noastre de artă populară și creația muzicienilor de tip nou, care înflorește în patria noastră cu îndemnul și sprijinul Partidului și Guvernului țării.

Sprijinul acesta și prețuirea acordată Ansamblului CFR s-a tradus în chip semnificativ cu prilejul sărbătoririi oficiale a cinci ani de activitate a ansamblului, cînd pentru prima dată la noi în țară au fost distinși cu ordine și medalii pentru merite artistice oameni din producție — artiști amatori, fruntași în întrecerea socialistă la locul lor de producție și exponenți ai artei noi, izvorită din viața poporului muncitor și destinată acestuia. De aceeași înaltă prețuire s-a bucurat și conducerea artistică a Ansamblului CFR, cînd cu același prilej a fost acordat titlul de artist emerit al RPR, pentru munca lor cu artiștii amatori și pentru roadele obținute, tov. Constantin Rădulescu dirijorul principal al corului și maestrului coregraf al ansamblului Petre Bodeuț.

In cei aproape șase ani de activitate publică ansamblul C.F.R. a constituit o adevărată pepinieră de elemente artistice și pentru alte mari formații profesioniste și instituții de artă, spre care a îndrumat oamenii muncii înzestrați cu calități excepționale, descoperite, îndrumate în mijlocul ansamblului CFR. Din rîndurile sale s-au ridicat peste 60 de artiști care au trecut definitiv în cîmpul artei profesioniste ca membrii ai Ansamblului CCS, M.A.I., M.F.A. la Filarmonica, Opera de Stat, Teatrul de Operetă și Teatrul de Estradă.

Ansamblul CFR, are o secție specială pentru copii, în care copii între 5—12 ani ai muncitorilor ceferiști pot primi o pregătire elementară coregrafică și care îndrumează în fiecare an elementele cele mai înzestrate spre școlile medii de coregrafie.

Cei zece ani de la eliberare, găsesc ansamblul CFR conștient de rolul ce-i revine și în viitor în revoluția culturală din țara noastră, străduindu-se să-și ridice neîncetat nivelul artistic, în toate sectoarele de activitate, — cor, dansuri populare, orchestră de balalaici, orchestră de muzică populară și de acompaniament — acordînd o și mai mare atenție alcătuirii repertoriului său în vederea obținerii unor realizări cît mai valoroase, care să corespundă înaltelor cerințe ale poporului nostru muncitor.

Despre măiestria orchestrației *)

de L. DANILEVICI

Vorbind despre problemele măestriei componistice, nu poate fi trecută cu vederea însemnata problemă a orchestrației. Măestria orchestrației nu se reduce nicidecum numai la totalitatea de procedee tehnice, care trebuie să fie cunoscute de fiecare compozitor. Gîndirea orchestrală este strîns legată de problemele de estetică muzicală și de dramaturgie muzicală.

Cu toate acestea în articolele noastre de critică se vorbește de obicei foarte puțin și numai în linii generale despre orchestrație. De regulă autorii articolelor se mărginesc la următoarea constatare : cutare lucrare este orchestrată „frumos" „interesant", „pregnant" sau dimpotrivă „palid", „incolor". „Analiza" critică a orchestrației se mărginește deseori numai la citarea instrumentelor care execută diferite teme.

Subaprecierea însemnătății orchestrației în calitatea ei de component al întregului artistic duce în practică la situația că unii compozitori nu-și instrumentează lucrările, ci încredințează această muncă altora. S-a vorbit în repetate rînduri despre această situație anormală și intolerabilă. Astfel, la timpul său, M. Koval a fost just criticat pentru faptul că era nevoit să recurgă la serviciile „coautorilor" care instrumentau lucrările lui. Operetele lui V. Soloviov-Sedoi („Lucrul cel mai de preț"), I. Miliutin, C. Listov și ale altor cîtorva compozitori, sînt interpretate cu orchestrația făcută de alții (care pe lîngă aceasta nu este nici reușită).

La noi, alături de maeștri însemnați ai stilului orchestral, există și compozitori, care orchestrează slab, fără pricepere. Citez de pildă pe I. Dzerjinski — el a scris o serie întreagă de lucrări mari printre care și opera „Donul liniștit", cunoscută pe o scară largă, însă orchestrația făcută de el este încă foarte departe de perfecțiune. Deseori apar lucrări a căror orchestrație este din punct de vedere tehnic, corectă, însă neinteresantă, avînd un caracter șablonard, inexpresiv.

Desigur că măestria orchestrării presupune în primul rînd cunoștințe și deprinderi practice, fără de care toate discuțiile despre stilul orchestral rămîn vorbe goale.

Se știe că compozitorii clasici stăpîneau arta orchestrării atît din punct de vedere teoretic cît și din punct de vedere practic. Ei studiau temeinic partiturile marilor maeștri, cunoșteau perfect posibilitățile de exprimare ale orchestrei și știau să cînte la diferite instrumente. Despre acest lucru vorbește practica unor maeștri remarcabili ai orchestrației ca Beethoven, Glinka, Berlioz, Rimski-Korsakov, Wagner, Ceaicovski și alții. Mulți dintre compozitorii remarcabili stăpîneau și arta dirijatului.

Stăpînind în mod strălucit tehnica orchestrației, compozitorii clasici nu o transformau niciodată într-un scop în sine și nu cădeau pe panta virtuozității. Pentru ei, măestria orchestrației constituia un mijloc puternic de dezvăluire profundă, expresivă, a conținutului lucrărilor muzicale. Ei au înțeles întotdeauna că orice procedeu orchestral trebuie să corespundă caracterului ideilor și simțămintelor exprimate prin muzică.

In „Insemnări despre instrumentație" Glinka scria : „...instrumentația se află în dependență directă de însăși creația muzicală. Frumusețea ideii muzicale determină frumusețea orchestrării". Și mai departe : „Instrumentația, la fel ca și contrapunctul și în general ramura armonică, trebuie să completeze, să contureze ideea melodică..."

Intr-unul din articolele sale de critică muzicală, Ceaicovski spunea că arta orchestrației constă „în aplicarea pricepută a culorilor pe figuri adică a timbrului pe ideea muzicală". In lucrarea „Bazele orchestrației", Rimski-Korsakov a exprimat în felul său aceeași idee : „Cît de greșit gîndesc mulți atunci cînd spun : cutare compozitor instrumentează minunat sau cutare compoziție (orchestrală) este splendid instrumentată. Instrumentația nu este decît una dintre laturile sufletești ale compozitorului și lucrării însăși. Lucrarea este concepută orchestral și chiar la începutul ei lasă să se întrevadă anumite culori orchestrale, proprii doar ei și creatorului ei".

Stilul orchestral al lui Glinka, Ceaicovski, Rimski-Korsakov și al altor maeștri mari corespunde profund orientării ideologice și estetice generale a creației lor.

Optimismul puternic, caracterul popular al muzicii din „Snegurocica" și „Sadko" și-au găsit oglindirea în splendida orchestrație strălucitoare, transparentă și în același timp răsunătoare. „Nicolai Andreevici mi-a comunicat — își amintea V. Iastrebțev — că acum el tinde singur în instrumentație spre îmbinări orchestrale (de timbru) mai clare, spre un ton general luminos... care să dea impresia că totul este învăluit în razele soarelui". Așa sînt paginile pline de strălucire din „Snegurocica". Să ne amintim culorile gingașe ale mării (acordurile strălucitoare a trei flaute însoțite de cuvintele țarului Berendei „Pe zarea roză în boschetul verde", sau sunetul orbitor de scli-

*) Articol apărut în „Sovetskaia Muzîka" Nr. 5/1954.

pitor al întregii orchestre din finalul operei (jarul razelor zeului Iarila ce se prefac în scrum). Sarcina „luminării generale a tonului" era servită și de pasajele virtuoase ale corzilor, cadențele strălucitoare ale solo-urilor de instrumente, repetările repezi ale unui sunet în partea trompeților și cornilor, etc. In „Capriciul spaniol", în „Șeherezada", aceste procedee dau sonorității orchestrale, trăsături de sărbătoare, de o înviorare plină de bucurie.

Dar Ceaicovski! Ce maestru-dramaturg, cu adevărat neîntrecut, al orchestrei a fost. Instrumentația lui se remarcă printr-o adîncă expresivitate psihologică, ce se îmbină cu dramaturgia simfonică. El accentua cu mijloacele orchestrării lupta dintre imaginile contrastante, dezvoltarea lor simfonică.

In prima parte a Simfoniei IV-a a lui Ceaicovski, principalul conflict dramatic și ideologic este subliniat prin contrapunerea timbrelor grupurilor de alămuri și corni. Imaginea teribilă a „fatalității" este legată de timbrul cornilor și trompetelor, imaginea eroului care suferă — de timbrul viorilor și violoncelelor (tema părții principale). Este caracteristic că în introducere unde răsună „tema destinului", corzile rămîn aproape nefolosite; dimpotrivă, la începutul părții principale ele cîntă în timp ce „alămurile" tac (cu excepția cornului doi). In continuarea simfoniei, oriunde apare „tema destinului", ea răsună numai în părțile trompetelor (cărora uneori le răspunde cornul). Sunetul trompetelor devine un „leit timbru" original. Și iată un lucru interesant: făcînd din sunetul trompetelor un însoțitor permanent al „temei destinului", Ceaicovski nu mai leagă acest timbru cu celelalte imagini ale simfoniei. Desigur că trompetele răsună și în acele episoade unde nu există „tema destinului", dar aici ele nu se desprind de masa generală a alămurilor, timbrul lor nu este folosit ca însemnătate individuală. Să luăm de pildă episodul „alămurilor" din trio scherzo („parada militară", după definiția dată de Ceaicovski): aici, răsună tot grupul de alămuri și în acest cor vocea trompetelor se remarcă prea puțin.

Intîlnim „leit timbre" și în alte lucrări ale lui Ceaicovski, de pildă în „Dama de pică". Partitura acestei opere este un exemplu de „dramaturgie a timbrelor" genial dezvoltată.

S-ar putea da numeroase alte exemple care arată uriașul rol expresiv al orchestrației în muzica marilor compozitori clasici.

Compozitorii moderniști afirmă cu totul alte principii ale stilului orchestral. Pentru ei tehnica orchestrală rafinată a devenit un scop în sine, un obiect de experimentare pseudoinovatoare, „un joc" nesăbuit de procedee formale, de dragul unor efecte pur exterioare și deseori antimuzicale, antiestetice.

Una din tendințele moderniste caracteristice constă în gigantomania orchestrală, în pasiunea spre formații orchestrale de „superproporții". In același timp, mijloacele orchestrale hipertrofiate, cu pretenții de ceva „ne mai auzit", „grandios", nu sînt decît o mascare pompoasă a conținutului sărac, mizer, antirealist. Iată partitura la „Cîntecele gurre" de A. Schönberg. Din punct de vedere al conținutului, este vorba de o lucrare măruntă, subiectivistă, lipsită de idei mari, adînci. Care este însă formația orchestrei? Opt flaute, cinci oboaie, șapte clarinete, cinci fagoți, zece corni, șapte trompete, șapte tromboane, o tobă, o tobă mare, timpane, triunghi, glockenspiel, tobă mică, xilofon, pifîitoare, lanțuri, tam-tam, patru harfe, celestă, grupa de corni. Inafară de orchestră, la interpretarea lucrării mai participă cinci soliști cîntăreți, un crainic, trei coruri bărbătești pe patru voci și un cor mixt pe opt voci. Nici nu mai este nevoie de comentariu!...

Trebuie să spunem că la un moment dat mulți dintre compozitorii sovietici, printre care unii maeștri remarcabili ca N. Miascovski, S. Prokofiev, D. Șostakovici, A. Haciaturian ș.a., au suferit în creația lor influența negativă a modernismului. Acest lucru s-a făcut simțit și în dezvoltarea stilului lor orchestral.

Cu atît mai important este să subliniem faptul că afirmarea concepției realiste despre viață în creația compozitorilor sovietici, i-a ajutat să învingă cu hotărîre tendințele moderniste false pe care le-au manifestat și în orchestrație.

Din acest punct de vedere este semnificativă evoluția gîndirii orchestrale a lui D. Șostakovici. In prima etapă a creației sale, el s-a alăturat curentului constructivist ale cărui principii sînt deosebit de vizibile în Simfonia a II-a („Dedicație lui octombrie"). In baletele sale („Veacul de aur", „Bolt"), tehnica orchestrală virtuoasă a fost folosită de dragul efectelor pur exterioare, pe plan naturalist, ea a servit unui scop de „sarcasm" brut antiestetic.

Un tablou cu totul diferit întîlnim în partiturile Simfoniilor a V-a, a VII-a și a X-a, precum și în „Cîntarea pădurilor". Orchestrația acestor lucrări, cu toată diversitatea pe care o prezintă, dezvoltă tradițiile clasice. Reținem atenția claritatea, simplitatea facturii orchestrale, care în același timp are o uriașă expresivitate sonoră. Nu există nimic de prisos, nimic superficial, nu există nici un fel de înfrumusețări și adausuri orchestrale, nici un fel de împodobiri. Compozitorul evită ornamentele de figurație și alte procedee care nu sînt legate direct de dezvoltarea tematică. El este foarte reținut în privința culorilor timbrale, în schimb fiecare timbru capătă o deosebită importanță emoțională. Acest stil este opus caracterului pompos, excesului de colorit al orchestrației impresioniste. Trăsăturile lui esențiale constă în părțile îndelungate de solo ale instrumentelor (uneori cu structură de recitativ — în felul unor monologuri sau dia-

loguri instrumentale) : dezmembrarea din masa generală a orchestrației a unor anumite grupuri-ansambluri ; polifonismul facturii, bogăția ei în elemente tematice, intensitatea ei dramatică; uriașa gradație a dinamicii orchestrale — de la sunete intime cu caracter de cameră pînă la puternic răsunătoarele tutti, pline de patos oratoric. Aceste calități sînt reprezentative din plin și în noua simfonie a lui D. Șostakovici, Simfonia a X-a.

Dar ceea ce este principal în orchestrația lui Șostakovici, este latura sa dramatică. Pentru Șostakovici, orchestra este un mijloc de exprimare prin timbru a conflictelor ce stau la baza lucrării. Din acest punct de vedere, Șostakovici continuă tradițiile dramaturgiei orchestrale ale lui Ceaicovski. Este semnificativă în această privință partitura Simfoniei a V-a de Șostakovici în care timbrele orchestrale sînt atît de sensibil individualizate și oglindesc atît de consecvent întregul mers al dezvoltării acestei drame instrumentale. In „episodul invaziei" din Simfonia a VII-a, orchestrația nu redă numai uriașa creștere de intensitate sonoră, dar dezvăluie în același timp imaginea dușmanului aspru, implacabil, atotdistrugător, lipsit de suflet. Diferitele culori de timbru zugrăvesc evoluția imaginii, gradația treptată a stărilor emoționale exprimate de la dușmănia ascunsă, de la surîsul răutăcios și insolent pînă la iureșul sălbatic al distrugerii. In prima prezentare a temei este folosită o sonoritate nedefinită, misterios murmurată, realizată de corzi prin îmbinarea dintre arco, pizzicatto și con legno, în pianissimo. Urmează solo de flaute, oboi, fagot, trompete cu surdină și două tromboane pe fondul unui ritm mecanic, uniform, pizzicatto, la violonceli și contrabași, la pian și toba mică. Solo al instrumentelor de suflat răsună înfundat, insinuant ; impresia creată este că mărșăluiesc un fel de ființe mecanice, cu resort, iar cineva le manevrează cu ajutorul unui fluier ce sună nazal, sacadat. Imaginea este dată aici sub forma unei caricaturi ascuțite. Incetul cu încetul sunetul orchestrei devine mai compact, mai masiv. Tema este redată prin acordurile forte ale corzilor, prin suprapunerea corzilor cu suflătorii de lemn, apoi printr-un puternic unison al cornilor, fagoților, violoncelilor și contrabașilor. Monstruoasele ființe își leapădă masca lor de măscărici și-și arată înfățișarea lor îngrozitoare. In fiecare variație nouă, Șostakovici găsește noi mijloace orchestrale, care exprimă cu o forță tot mai mare dezlănțuirea pasiunilor sălbatice; strigătele furioase ale cornilor în registru înalt, terțele cromatice grele ale instrumentelor de suflat, însfîrșit „flatterzunge" frulato, asurzitor al trompetelor, impletit cu trilurile instrumentelor de suflat și ale corzilor. In această parte compozitorul a subordonat uriașul arsenal al mijloacelor orchestrale, sarcinii sale ideologice — demascarea, înfierarea fascismului.

Simfonia a X-a este o altă partitură a lui D. Șostakovici care dezvăluie trăsăturile principale ale gîndirii sale orchestrale, „dramaturgia lui timbrală".

In legătură cu Simfonia a X-a s-au purtat și se poartă multe discuții expunîndu-se diferite păreri uneori chiar contradictorii. Insăși acest fapt dovedește că în fața noastră se află o lucrare deosebită, despre care nu se poate vorbi cu indiferență. Este vorba într-adevăr de o simfonie adevărată, în cel mai înalt sens al cuvîntului, care dezvăluie în fața auditorilor o lume mare și complexă de gînduri și idei, de contraste și ciocniri îndrăznețe. Caracterul mai mult sau mai puțin discutabil al concepțiilor compozitorului, deosebitele sale procedee, nu pot acoperi elementul principal : prin mijloacele stilului său simfonic adînc individual, compozitorul dezvăluie imagini convingătoare din viață. Aici nu este vorba numai de „autopătrundere" cînd compozitorul se adîncește în sfera gîndirilor și trăirilor sale individuale, aici răsună viața sub diferitele sale forme de manifestare. Să citățm de pildă, partea a doua în care muzica redă atmosfera clocotitoare a luptei, împotrivirea aprigă a forțelor negre, dușmănoase omului și mișcarea uriașelor mase, de parcă ar asalta reduta răului și a violenței.

In Simfonia a X-a Șostakovici folosește resursele orchestrei într-un fel cu totul deosebit decît cel folosit de maeștrii stilului orchestral pitoresc-decorativ. Un muzician care consideră orchestrarea impresionist-virtuoasă drept o „normă" a rezonanței orchestrale contemporane, va fi, fără îndoială, uimit cînd va cerceta partitura Simfoniei a X-a. El va spune : cum adică, numai atîta poate crea fantezia autorului ? Aici, propriu zis nici nu există orchestrație, e numai muzică ! Cît de simple sînt toate: iată, de pildă în decurs de cîteva pagini, cîntă corzile, urmează apoi corzile și clarineții ; toate combinațiile sînt dintre cele mai obișnuite, tradiționale. Aici de fapt nici nu are ce să sune ?

Da, Șostakovici a rămas credincios față de el însuși ; el este deosebit de econom în folosirea mijloacelor orchestrale ; el nu „scornește" nimic; el nu este un virtuos, nu este un decorator muzical, ci un artist gînditor, un muzician dramaturg. El păstrează ca și mai înainte pasiunea pentru liniile largi ale timbrelor muzicale care sînt purtate de un instrument solo sau de un grup de instrumente ; el evită combinațiile instrumentale complicate și nu se teme în decursul unei perioade mai lungi să păstreze un anumit colorit de timbru, o anume nuanță de timbru. Și ceea ce este important — la Șostakovici timbrele orchestrale iau cea mai directă și mai activă parte în dezvoltarea acțiunii muzicale și sînt inseparabile de ea. Eu aș spune că în Simfonia a X-a, instrumentele parcă se aseamănă cu actorii de teatru, care iau parte la interpretarea unei piese bune ; ei vorbesc cînd

aceasta devine necesar în desfăşurarea spectacolului şi numai exact atît cît trebuie.

Judecînd exterior, orchestraţia simfoniei a X-a pare să fie simplă, însă forţa de exprimare emoţională a ei este uriaşă! Să luăm, de pildă, prima parte — primul solo de clarinet, episodul cu tromboane şi corni, conducerea cu caracter de repriză a temei în formă de vals din partea secundară (două clarinete in terţă). Aici nu întîlnim nici un fel de complicaţii, dar cît de bine sună toate acestea, deoarece corelaţiile generale de sens ale timbrelor, funcţiile lor de exprimare sînt cît se poate de minunat găsite. Iată încă un exemplu: la sfîrşitul primei părţi intră în piano, picola. Asculţi şi te minunezi de ce această parte sună atît de expresiv? Dacă însă cercetezi partitura, începi să înţelegi că sună expresiv, în primul rînd pentru că compozitorul „păstrează" cu multă grijă timbrul acestui instrument (pînă la locul indicat, flautele n-au răsunat în decurs de o sută de măsuri); în al doilea rînd introducerea timbrului nou corespunde cu începutul unei noi diviziuni a formei şi a mişcării armonico-tonale.

Fiecare revenire a scurtei fraze-chemare în partea a treia cantabilă, este încredinţată cornilor; timbrul lor devine „leit timbru" şi nu este folosit nicăieri în altă parte (în cadrul părţii respective). Totuşi, cît de mult ne spune acest solo strîns legat de o anume culoare timbrală.

O astfel de mînuire a orchestrei reprezintă o mare artă şi ea reuşeşte nu mai uşor, ci mult mai greu decît mînuirea stilului orchestral frumos în exterior, virtuos de strălucitor.

Găsim de asemeni exemple de măestrie orchestrală, subordonată sarcinii dezvăluirii conţinutului şi în cele mai bune partituri ale lui N. Miascovski, S. Prokofiev, R. Glier, S. Vasilenco, A. Haciaturian, D. Kabalevski.

Referindu-ne la lucrările din ultimii ani, trebuie să spunem că în partiturile unor compozitori se mai face uneori simţită pătrunderea unor elemente impresioniste. Aceasta se vădeşte, de pildă, în suita simfonică „Azerbaidjan" de F. Amirov. Tendinţa spre un joc exagerat de timbre, spre un colorit sîcîitor, împestriţat, necorespunzător naturii naţional-populare a acestei lucrări, a împiedicat pe compozitor să redea imaginile simple şi convingătoare ale patriei natale. In opera uzbecă „Ulugbec" de A. Cozlovski, factura orchestrală are uneori un caracter excesiv de fragmentar, suferă datorită unor părţi avînd trăsături impresioniste, datorită predominării unor „pete" coloristice. Acest stil orchestral contrazice conţinutul acelor scene,unde dramatismul imaginilor scenice şi al situaţiilor este exprimat bine prin muzică.

La alţi autori se observă o înclinaţie spre efecte exterioare, naturaliste. Orchestraţia uverturii „Victoria" de compozitorul V. Şcelocov din Sverdlovsc este peste măsură de zgomotoasă, pompoasă; compozitorul se foloseşte de procedeele reprezentării superficiale, de redarea naturalistă a sunetelor: astfel el încearcă de pildă, să redea cu ajutorul orchestrei semnalul staţiei centrale a postului de radio Moscova, şi vuetul salvelor de salut ale artileriei. Dar aceste efecte nu pot acoperi aspectul palid al materialului tematic şi alte lipsuri ale lucrării. Procedee de imitare exterioară a sunetelor care sînt aproape gălăgioase găsim şi în poemul simfonic „Zoia" de B. Nersesov (episodul unde este redată vitejia eroinei) şi în simfonia lui A. Babaev (partea dedicată oamenilor muncii socialiste din Bacu).

Dirijorii care vin mereu în contact cu lucrările noi din muzica sovietică insistă asupra unor lipsuri serioase ale orchestraţiei dintr-o serie de lucrări din ultimii ani. Astfel, A. Gauc, în cadrul unei convorbiri pe care a avut-o cu autorul acestor rînduri, vorbea despre unele lipsuri destul de răspîndite, ca supra-încărcarea sunetului orchestral, belşug de dubluri inutile, suprapuneri de timbre, individualizarea minimă a instrumentelor orchestrale. In unele cazuri, grupul de corzi este folosit puţin, inexpresiv, lipseşte acel „fel de a cînta" larg, emoţional, al grupului de corzi (şi cît de minunat, de pătrunzător „cîntă" acestea în partiturile lui Ceaicovski!); atitudinea de desconsiderare faţă de grupul corzilor săräceşte mult posibilităţile melodice ale orchestrei. Adeseori violoncelele sînt „fixate" de partea contrabaşilor şi rareori apar ca instrumente ce cîntă solo. Unii autori fac abuz de alămuri, folosindu-le prea deseori şi în acelaşi fel. Sunetul devine prea încărcat, greu sau replăcut de strident.

Uneori introducînd în orchestră diferitele instrumente, compozitorii nu ştiu să le folosească cu adevărat. Undeva, într-un episod mic din simfonie sau dintr-o operă, autorul are nevoie de pildă, de un solo de clarinet bas. Şi atunci el include partea acestui instrument în partitură. Insă în celelalte părţi ale lucrării, el n-are ce să facă cu clarinetul bas şi atunci autorul este nevoit să „dea de lucru" instrumentului, care în fond, este de prisos şi nu face decît să îngreuneze fără rost sunetul.

Citez un exemplu caracteristic de orchestraţie nu îndeajurs de gîndită, de reuşită.

La sfîrşitul anului 1952, Muzghiz a editat partitura pentru uvertura la opera „Tînăra gardă" de I. Meitus. Orchestraţia uverturii suferă datorită caracterului ei brut, primitiv. Chiar de la prima pagină atrage atenţia caracterul greu, vîscos, mulţimea de dubluri de prisos. Compozitorul recurge mereu, fără ca aceasta să fie absolut necesar, la dublarea unei părţi prin alta. Incredinţînd cornilor melodia, el foloseşte de obicei patru corni în unison şi în plus le mai alătură şi alte instrumente. In general, aici întîlnim alămuri mult peste necesar. Uneori compozitorul mobilizează toată grupa de alămuri, pentru ca să „prezinte" cu o mare pompă, un material muzical neînsemnat. Să deschidem partitura la cifra 6. Aici trei

trompete şi trei tromboane cîntă fortissimo marcato o muzică neinteresantă, nici din punct de vedere armonic, nici din punct de vedere melodic.

Suprasaturarea orchestraţiei cu sunetele puternice ale „alămurilor" dăunează foarte mult în partea de încheiere a uverturii unde tema cîntecului tinerilor din Krasnodon este încredinţată grupei de alămuri. Acest efect al reliefării neaşteptate a grupei de alămuri ar fi fost foarte expresiv numai în cazul cînd în decursul întregii uverturi ea ar fi folosită mult mai moderat.

Faptul că muzica uverturii are în cea mai mare parte a ei un caracter eroic, nu poate servi drept justificare pentru orchestraţia încărcată ; este naiv să ne închipuim că eroicul necesită o forţă acustică pe cît posibil mai mare a sunetului.

Multe dintre lipsurile orchestraţiei uverturii la „Tînăra gardă" se datorează faptului că compozitorul se foloseşte de o formaţie mărită a orchestrei. Grupa instrumentelor de suflat din lemn este triplată (patru clarinete). De altfel introducerea în partitură a cornului englez, a piculinei, a clarinetului-bas şi a contrafagotului apare ca fiind complet de prisos. Toate aceste instrumente nu au un rol independent şi nu fac decît să strice lucrării. Compozitorul este nevoit să le folosească alăturînd din cînd în cînd părţile lor altor voci, fapt care dă naştere la o concentrare fără rost a combinaţiilor de timbru.

Se va spune : bine, toate aceste instrumente vor fi necesare mai departe, în episoadele respective ale operei ; deci trebuie să fie folosite în uvertură. Aceasta însă nu e un argument. La Ceaicovski în „Dama de pică", cornul englez şi clarinetul-bas sînt folosite numai acolo unde într-adevăr ele sînt necesare, chiar mai mult, unde sînt indispensabile.

De asemenea este de neînţeles de ce a fost nevoie în uvertură de pian. Lui îi sînt încredinţate pasaje (care nu peste tot sînt pianistice după factură), ce ar putea fi cîntate cu mai mult succes de harfă. Poate că în partitură lipseşte partea pentru harfă ? Nu ! Există o parte pentru harfă însă rolul ei este cu totul neînsemnat (două acorduri în diferite locuri, dintre care cel de al doilea nu se aude şi nu este necesar pînă la glisando în una a opta). Iată încă un exemplu de folosire neraţională a instrumentelor.

Nu putem crede că toate aceste lipsuri sînt rezultatul lipsei de experienţă, a lipsei de cunoştinţe muzicale tehnice din partea autorului. I. Meitus este un compozitor cu stagiu şi experienţă mare în creaţie. Aici nu este vorba de necunoaştere ci de principii nejuste, de desconsiderare a legilor importante ale măestriei orchestrale. Aceasta duce la lipsa de colorit în orchestraţie, la lipsa de personalitate. Uriaşele resurse de expresivitate ale orchestrei simfonice rămîn în bună parte nefolosite.

Orchestraţia unei serii întregi de opere sovietice este cît se poate de discutabilă. Cu rare excepţii, compozitorii nu folosesc orchestra ca un mijloc însemnat al dramaturgiei de operă. „Familia lui Taras" de D. Kabalevski este una dintre foarte puţinele opere sovietice, unde orchestraţia ia parte activă la dezvoltarea dramatică, oglindind în mod expresiv toate momentele însemnate din acţiune.

Pentru ca să ridicăm măestria compozitorilor noştri în domeniul orchestraţiei, nu este suficient doar un antrenament pur tehnic. Trebuie analizate cu mai multă atenţie partiturile clasice, trebuie studiate stilurile orchestrale ale diferiţilor compozitori, făcută o comparaţie între ele. Alături de lucrări dedicate instrumentaţiei orchestrale şi procedeelor tehnice ale orchestraţiei sînt necesare studii şi articole care să analizeze problema respectivă din punct de vedere estetic şi istoric. Completarea acestei lipse din muzicologia sovietică va contribui la succese continue în creaţie.

O operă romînească după Cehov

— „La drumul mare“ de C. Nottara —

de VIOREL COSMA

Anton Pavlovici Cehov

La mijlocul lunii iulie a.c. s-a împlinit o jumătate de veac de la moartea marelui scriitor rus Anton Pavlovici Cehov (1860—1904). Intreaga omenire progresistă, care înţelege sensul şi apreciază valoarea artistică a operei sale a comemorat acest eveniment.

Amintindu-şi de Cehov — Stanislavski scria: „Pe măsură ce atmosfera se încărca tot mai mult şi se apropia revoluţia, el era tot mai hotărît. Se înşeală acei care-l cred lipsit de voinţă şi de hotărîre, în felul multora din personajele pe care le-a descris... In literatura artistică de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul celui de acum, el a fost printre primii care au simţit inevitabilul revoluţiei, într-un timp cînd era abia în germeni... Omul care a presimţit cu mult înainte multe din cele întîmplate, ar fi ştiut să primească toate cele prezise de el“.[1]) Pentru curajul, clarviziunea şi conţinutul înaintat al creaţiei sale, contribuţie esenţială la provocarea „inevitabilei revoluţii“, cît şi pentru măestria scriitoricească, Cehov nu aparţine azi numai literaturii şi dramaturgiei ruse, ci şi literaturii universale.

In ţara noastră, lucrările lui Cehov pătrunseseră deja dinaintea celui de al doilea război mondial. Nu întîmplătoare a fost alegerea de către compozitorul Constantin C. Nottara (1890—1952), fiul marelui „decan“ al scenei romîneşti Constantin Nottara, a schiţei dramatice într-un act „La drumul mare“ de A. P. Cehov ca izvor de inspiraţie pentru o operă. Descompunerea şi decăderea morală în care se afla boierimea şi nobilimea rusă sub regimul ţarist, moravurile putrede ale clasei dominante, demascate cu atîta forţă de Cehov, se aseamănă într-o oarecare măsură cu starea şi morala burgheziei noastre din trecutul nu prea îndepărtat.

Libretul operei, „La drumul mare“ a fost scris de însuşi compozitorul acestei lucrări. Ceea ce l-a atras pe Constantin C. Nottara din schiţa dramatică a lui Cehov, a fost dramatismul puternic al subiectului şi violenţa cu care acţionează personajele.

Intr-un moment în care verismul italian — ilustrat admirabil de Giaccomo Puccini — inundase toate scenele lirice ale lumii, compozitorul nostru a socotit că schiţa dramatică a lui Cehov îi oferea largi posibilităţi de a crea o operă modernă, cu trăsăturile caracteristice stilului; dar pentru Constantin C. Nottara nu a fost indiferentă lumea în care trebuia să se petreacă acţiunea operei sale.

Apelînd la Cehov — scriitorul rus care a exprimat încrederea într-o lume mai bună, mai dreaptă, care a creat tipuri veridice de o mare forţă dramatică, înfăţişînd tabloul sumbru al unei societăţi în descompunere, pe cale de dispariţie — compozitorul nostru nu a făcut decît să schimbe locul acţiunii şi numele personajelor, spre a-şi putea mai uşor reprezenta opera — sinteză a gîndurilor, frămîntărilor şi ideilor sale înaintate. De aceea, Constantin C.

Constantin C. Notara

1) *V. Ermilov:* „Cehov“ (trad. de I. M. Sadoveanu şi Eugen Jenea) Buc. Forum, Inst. Arte Grafice C. G. M. pag. 281—282.

Nottara a folosit atmosfera apăsătoare, întunecată, jalnică, a unui han la drumul mare, din timpul stăpînirii țariste, unde oameni decăzuți, lipsiți de căldura sufletească, cu porniri bestiale, cruzi, omoară fără milă și acționează așa cum le dictează morala unei societăți bazate pe exploatarea omului de către om.

Lucrarea „La drumul mare" a fost terminată de compozitor în septembrie 1932, fiind reprezentată pe scena Operei Romîne din București la 26 martie 1933. Libretul a fost scris de Nottara în limbile romînă și franceză. Acțiunea se petrece în sudul Rusiei, într-o noapte, cam prin anul 1880, într-un hăn situat la marginea unui drum ce traversează o nesfîrșită stepă.

Cîrciumarul Tihon Evstigneev otrăvește zilnic cu țuică drumeții care se abat noaptea, obosiți, pe la han. In timpul unei furtuni, poposește aci un fost moșier, Semion Borțov, bețiv de ultima treaptă; acesta își vinde căciula, apoi haina și însfîrșit medalionul de aur — lucrul său cel mai de preț — pentru un păhărel de țuică. In miez de noapte apare vagabondul Meric și apoi veselul Kuzma, fost argat la curtea moșierilor Borțov. Recunoscîndu-și stăpînul, acesta povestește drumeților din han, pățania boierului cu nevasta care l-a părăsit în noaptea nunții, fugind cu un amant. Către zori, sosește o doamnă elegantă, de o rară frumusețe, cerînd cîrciumarului adăpost întrucît i s-au rupt arcurile trăsurii care o transporta la moșie.

Borțov recunoaște în această călătoare pe propria sa soție. Fotografia din medalionul de aur — pe care Meric îl smulsese din mîinile bețivului — îi ajută și pe drumeți să o identifice. Schimbul violent de cuvinte dintre cei doi soți, refuzul categoric al femeii de a-și urma bărbatul, starea generală de ebrietate a drumeților, ura lui Meric împotriva unor asemenea ființe imorale — cărora le căzuse și el victimă în tinerețe — ne conduc spre deznodămîntul tragic al operei: omorîrea Mariei Egorovna cu o lovitură de secure de către Meric.

Fără a căuta să facem o analiză muzicală a lucrării — întrucît nici scopul și nici spațiul nu ne permite aceasta — vom sublinia totuși cîteva aspecte ale partiturii. Compozitorul a studiat cu o deosebită atenție muzica rusă, în special a clasicilor, reușind să creeze o atmosferă caracteristică mediului în care se desfășoară drama; chiar din uvertură (unde abundă sonoritățile musorgschiene) se simte parfumul muzicii ruse. Privită în ansamblu, opera nu se întemeiază pe arii de bel-canto, ci mai mult pe recitative, uneori dezvoltate mai amplu, în care rolul orchestrei este precumpănitor. Efectele impresioniste și naturaliste (furtuna, viscolul) nu lipsesc, iar finalul este tratat în cea mai autentică formă veristă: trecerea bruscă de la lirica nevinovată a bețivului la răzbunarea cumplită.

Paginile cele mai inspirate ale operei „La drumul mare", sînt uvertura (scrisă după tiparul clasic al expunerii motivelor principale), cîntecul vioi al tînărului Fedia (însoțit de un motiv de armonică), aria securii — plină de dramatism și prevestitoare a sfîrșitului tragic — a lui Meric, aria medalionului — colorată cu o serie de cromatisme — a lui Borțov și finalul (mai ales interludiile orchestrale). Spre a contura și mai precis lumea rusă a operei, Constantin C. Nottara a mai introdus și o scenă de dans a lui Kuzma, pe motive populare.

Bucurîndu-se de concursul unor artiști de valoare, ca George Folescu (Meric), Niculescu Basu (Tihon), Elena Basarab (Maria), Nicolae Secăreanu (Sava), Viorel Chicideanu (Kuzma), ș.a. opera a cunoscut un real succes pe scena Operei Romîne din București. In anul 1934 s-a reluat pe scena noastră lirică din Cluj (deschiderea stagiunii), constituind lucrarea de debut a tenorului Ion Dacian, artist emerit al R.P.R. Peste numai trei ani, lucrarea lui Constantin C. Nottara s-a reprezentat la Bratislava și apoi la Praga, fiind prima operă romînească reprezentată în Cehoslovacia.

La împlinirea a 50 de ani de la moartea marelui Cehov, ar fi deosebit de valoros a cinsti memoria clasicului rus prin interpretarea dacă nu integrală cel puțin fragmentară — a operei „La drumul mare" de Constantin C. Nottara. Sărbătorirea lui Cehov, admirator sincer al muzicii,[2]) constituie pentru noi încă un prilej de manifestare a prețuirii și dragostei față de minunata artă și cultură progresistă rusă.

---

2) Maxim Gorki în amintirile sale despre Cehov, redă o discuție cu autorul piesei „Trei Surori" din care extragem: „...el începe să vorbească cu însuflețire: dacă aș avea mulți bani... aș avea o bibliotecă foarte bună, diferite instrumente muzicale..."
(„Gorki despre Cehov", extrase, ziarul „Scînteia tineretului" Nr. 1616 din 7 iulie 1954).

Decernarea titlului de „Artist al poporului din U. R. S. S." compozitorilor sovietici I. Şaporin, D. Şostakovici şi A. Haciaturian

La 3 august 1954 agenţia Tass a transmis: Pentru merite remarcabile în dezvoltarea artei muzicale sovietice, Prezidiul Sovietului Suprem al U.R.S.S. a decernat titlul de onoare de „Artist al poporului din U.R.S.S.", următorilor compozitori: Iuriii Şaporin, Dmitrii Şostakovici şi Aram Haciaturian.

Iurii Şaporin

IURII ALEXANDROVICI ŞAPORIN este unul dintre cei mai vîrstnici compozitori sovietici (s-a născut în anul 1887).

Urmînd tradiţiile sănătoase ale şcolii muzicale naţionale ruse, Şaporin a fost înclinat îndeosebi către imaginile epice care redau momente cruciale din trecutul istoric al patriei sale. Oratoriile şi cantatele scrise de Şaporin apropie pe compozitor de suflul lucrărilor lui Borodin — opera „Cneazul Igor" şi „Simfonia bravilor" — în timp ce romanţele sale, pentru care a fost distins cu Premiul Stalin ne amintesc de lirismul învăluitor al lui Ceaicovski şi Rahmaninov.

Muzica filmelor cu subiect istoric „Minin şi Pojarski", „Suvorv", „Kutuzov", Oratoriul „Epopeea luptelor pentru pămîntul rusesc" — o grandioasă simfonie pentru solişti, cor şi orchestră, oratoriul „Pe cîmpia Kulikovo" (1939) în care sînt evocate luptele duse împotriva tătarilor, în anul 1380, de poporul rus sub conducerea lui Dmitrii Donskoi şi însfîrşit opera „Decembriştii" inspirată din trecutul revoluţionar al poporului, sînt lucrări care vor rămîne la loc de frunte în istoria muzicii sovietice.

Asemeni lui Miascovski şi Glier care au avut ca elevi pe unii dintre cei mai de seamă compozitori sovietici din generaţia noastră, Şaporin şi-a cucerit meritul de a fi adus în anii de după Revoluţie a contribuţie importantă la afirmarea tinerei muzici sovietice, care a ajuns astăzi la o mare înflorire.

★

Dmitrii Şostakovici

Eminentul compozitor sovietic *DMITRII DMITRIEVICI ŞOSTAKOVICI* s-a născut la Petersburg la 2 septembrie 1906. Evoluţia sa creatoare, succesele artistice dobîndite mai cu seamă în ultima vreme, ilustrează în chip limpede roadele legăturii indisolubile a compozitorului cu viaţa plină de înfăptuiri a oamenilor sovietici, ilustrează atitudinea nobilă a artistului sovietic, exponent al compatrioţilor săi şi în acelaş timp a celor mai vii năzuinţe nutrite de oamenii muncii de pretutindeni. „Măturînd din calea sa tot ce era străin — spune muzicologul I. Martînov cu privire la Şostakovici, — el a ajuns la afirmarea în artă a idealului umanist, a unor probleme sociale şi etice înalte. In aceasta constă particularitatea esenţială a stilului de maturitate al lui Şostakovici".

Intr-adevăr, cele mai valoroase lucrări ale lui Şostakovici scrise în genuri diferite, de la cîntecul de masă pînă la formele ample simfonice şi vocal-simfonice, sînt străbătute de o uriaşă încredere în forţele creatoare ale omului, în biruinţa luminii, a progresului. Acesta este sensul binecunoscutului „Cîntec pentru pace" din filmul „Intîlnire pe Elba", cîntec scris în perioada imediat următoare celui de al doilea război mondial, aceasta este ideea care reiese din oratoriul „Cîntarea pădurilor", pentru care compozitorul a fost distins cu Premiul Stalin, acesta este înţelesul ultimei simfonii a lui Şostakovici — Simfonia a X-a — în care este zugrăvită imaginea ororilor şi suferinţelor cutremurătoare ce le-ar putea pricinui un al treilea război mondial.

Apreciind aportul deosebit de preţios adus cauzei păcii de către marele compozitor sovietic, Consiliul Mondial al Partizanilor Păcii, l-a cinstit pe Şostakovici ca şi pe celebrul

actor progresist american Charlie Chaplin prin acordarea premiului internațional al păcii pe anul 1953.

Insuflețit de un patriotism fierbinte și de o dragoste nețărmurită pentru cultura muzicală națională clasică rusă ai cărei reprezentanți străluciți i-au fost exemplu de urmat, Șostakovici este astăzi animat de dorința de a da poporului sovietic ziditor al comunismului și omenirii întregi, noi lucrări pătrunse de cele mai înălțătoare idei, de cele mai nobile sentimente.

★

ARAM ILICI HACIATURIAN este primul compozitor armean care a făcut ca muzica patriei sale să devină cunoscută și iubită nu numai în toată Uniunea Sovietică dar și dincolo de hotarele ei. Creația sa este o oglindă vie a vieții noi din Armenia sovietică. Străbătute de la un capăt la celălalt de intonațiile atît de pitorești ale cîntecelor și dansurilor populare armene pe care compozitorul le prelucrează cu o remarcabilă originalitate și ingeniozitate, lucrările lui Haciaturian, reprezintă o strălucită afirmare a principiilor artei socialiste prin conținut și naționale prin formă, călăuzitoare ale întregii activități a artiștilor sovietici.

Născut în 1904 la Tbilisi ca fiu al unui legător de cărți, Haciaturian și-a putut dezvolta talentul numai datorită condițiilor favorabile create de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

Formîndu-și personalitatea creatoare sub îndrumarea lui Gnessin și a lui Miascovski, Haciaturian se impune încă din anii cînd studia la Conservator, ca un talent plin de vigoare.

Aram Haciaturian

Marele Război pentru Apărarea Patriei a însemnat pentru el ca și pentru ceilalți compozitori sovietici, un moment de răscruce. Muzica sa din acea perioadă capătă un puternic conținut patriotic. Mărturie stau cîntecele de mase cum este „Marșul eroilor războiului pentru apărarea patriei", apoi baletul „Gaianeh" ca și Simfonia a II-a, „cu clopote". Această lucrare de proporții vaste este o măreață frescă a anilor grei ai războiului, a luptei și victoriei împotriva cotropitorilor fasciști. Sensul filozofic profund umanist, al celor două motto-uri înscrise de autor pe partitura simfoniei, capătă înțelesul unui apel adresat de compozitor omenirii întregi, chemată să zdrobească prin luptă unită pe dușmanii vieții și progresului. Iată aceste motto-uri:

„In clopotul ce dormita pașnic, izbește pe neașteptate o bombă grea și-l sfarmă în bucăți; clopotul se cutremură și adresează poporului puternice chemări de arămă, indignîndu-se și chemînd la luptă".

Al doilea text are următorul conținut poetico-filozofic:

„...Nu există om de sine-stătător ca o insulă. Fiecare om este o parte din teren, o parte din uscat; dacă marea va smulge o bucată de stîncă din țărm, Europa va deveni mai mică, tot astfel, dacă va distruge casa ta sau a prietenului tău. Moartea fiecărui om îmi micșorează puterile proprii, căci eu sînt una cu întreaga omenire; de aceea, nu întreba niciodată pentru cine sună clopotul; el sună pentru tine..."

Cea mai recentă lucrare a lui Aram Haciaturian este baletul „Spartacus", evocare a figurii conducătorului sclavilor care în anul 70 înainte de era noastră s-au ridicat la luptă pentru cucerirea libertății.

Pe lîngă activitatea componistică și pedagogică, Haciaturian contribuie la înflorirea muzicii sovietice și prin articolele pe care le publică în presă. Astfel este recentul și deosebit de interesantul articol „Adevărul despre muzica sovietică și despre compozitorul sovietic" în care Haciaturian reafirmă cu tărie principiile de nezdruncinat ale muzicii realiste. In articol se spune printre altele: „Arta sovietică, muzica sovietică, se află în slujba poporului, în slujba omenirii. Noi creăm în numele vieții, în numele vieții frumoase, luminoase, de astăzi, în numele vieții mai frumoase, mai luminose, de mîine".

Artiştii romîni la festivalul „Primăvara la Praga"

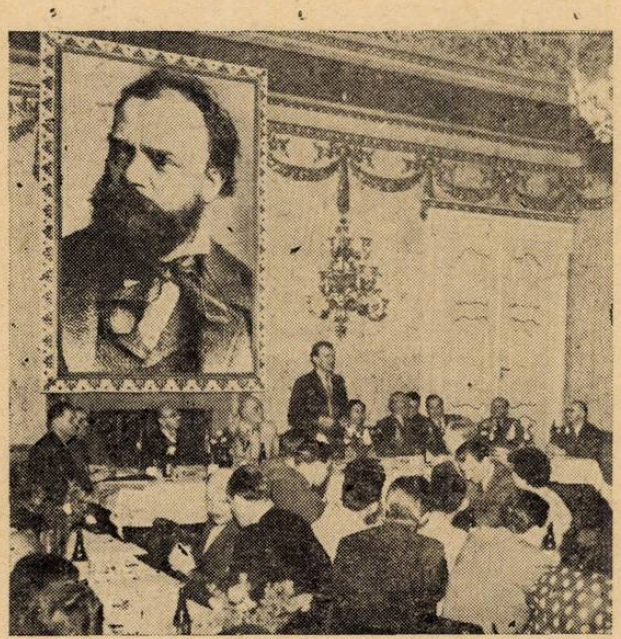
La manifestările din cadrul „Primăverii la Praga 1954" a participat cu succes şi un grup de muzicieni romîni. Publicăm mai jos articolul: Artiştii romîni la festivalul „Primăvara la Praga" scris de criticul cehoslovac *Dr. Pavel Eckstein.*

La conferinţa internaţională consacrată operii lui Antonin Dvorak, care a avut loc anul acesta la Praga în cadrul Festivalului muzical internaţional „Primăvara la Praga, 1954", reprezentantul Republicii Populare Romîne, compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea a amintit pe drept cuvînt că, cu cîţiva ani înaintea naşterii lui Antonin Dvorak, sosise în Romînia muzicianul ceh Josef Ruzicka, care înafara meritului de a fi organizat muzica militară romînească a cules şi a editat cîntece populare romîneşti. In urma lui au sosit şi alţi muzicieni cehi, printre care se numără maiştrii de cor şi dirijorii I. M. Cejka şi A. Sekvens, punînd o temelie trainică relaţiilor muzicale romîno-cehoslovace. Curînd, în Romînia a fost răspîndită opera marilor compozitori cehi Smetana şi Dvorak.

Relaţiile muzicale romîno-cehe au fost închegate şi mai mult în ultimii ani, de cînd a intrat în vigoare acordul cultural şi au loc schimburi reciproce de artişti, compozitori şi muzicologi. Prezenţa artiştilor romîni la Festivalurile muzicale internaţionale „Primăvara la Praga" a devenit un lucru firesc.

Anul acesta, Festivalul a fost precedat de concursul internaţional de canto pentru premiul ce poartă numele celebrilor cîntăreţi cehi Ema Destinová şi Karel Burian. Din grupul artiştilor romîni s-a evidenţiat în mod special baritonul Herlea, care imediat după apariţia sa a cucerit inima publicului praghez. Orice concert al său, fie în cadrul concursului sau la concertele publice a însemnat un mare triumf al tînărului cîntăreţ, care a cîştigat concursul nu numai datorită glasului minunat, dar şi excepţionalei interpretări.

Festivalul muzical internaţional „Promăvara la Praga, 1954" a coincis anul acesta cu „Anul muzicii cehe". In cadrul acestei grandioase manifestări muzicale, poporul cehoslovac sărbătoreşte aniversarea lui Bedrich Smetana, Antonin Dvorak şi Leos Janacek, cele trei genii ale muzicii naţionale cehe care au dat nu numai poporului lor ci şi întregii omeniri opere minunate, care au devenit nepieritoare. Toţi muzicienii de peste hotare veniţi la Festival, au închinat o parte din programul lor interpretării operelor acestor mari muzicieni. Oaspeţii romîni s-au prezentat şi din acest punct de vedere la un înalt nivel artistic.



Aspect de la conferinţa închinată lui Dvorak

In a treia zi a Festivalului „Primăvara la Praga", Trio-ul romîn a interpretat din muzica de cameră a lui Smetana. In programul său, Trio-ul romînesc a introdus opera fundamentală a muzicii de cameră cehă, durerea şi credinţa lui Smetana exprimată în celebra sa lucrare, Trio-G-Moll. Prin interpretarea acestei opere, Trio-ul romîn a cucerit inima publicului ceh, deoarece el a ştiut să pătrundă conţinutul adînc şi expresia bogată a nobilelor idei muzicale ale marelui compozitor ceh. O sarcină nespus de grea şi-a asumat dirijorul romîn George Georgescu, unicul participant de peste hotare la Festival, care a interpretat din opera lui Leos Janacek, alegînd rapsodia sa orchestrală Taras Bulba, care incontestabil — mai cu seamă în ceea ce priveşte expresia muzicală — este una din cele mai pretenţioase opere ale autorului. Cu o măiestrie demnă de admirat, maestrul George Georgescu a pătruns pînă în miezul operei, stăpînind cu mînă fermă construcţia compoziţiei, pînă la grandioasa gradaţie finală, care a umplut de aplauze furtunoase sala Smetana arhiplină.

Publicul cehoslovac a rămas de asemenea recunoscător oaspeţilor romîni pentru faptul că din nou — aşa cum ne-am obişnuit întotdeauna — au prezentat noi lucrări ale compozitorilor romîni contemporani. Atît concertul pentru pian al lui Paul Constantinescu, al cărui solist a fost artistul Valentin Gheorghiu, cît şi sonata pentru violoncel a lui Valentin Gheorghiu, interpretată de Radu Aldulescu acompaniat la pian de autor, au dovedit că muzica nouă romînească păşeşte ferm înainte, avînd la bază marea bogăţie a muzicii populare romîneşti. Paul Constantinescu ştie să folosească melodiile cîntecelor şi jocurilor populare atît în construcţia partiturii pentru pian cît şi a partiturii orchestrale, bogată în conţinut, şi de o mare valoare muzicală. Interpretarea lui Valentin Gheorghiu este o creaţie personală, dar totuşi ea rămîne strîns legată de spiritul muzicii populare. Cele două lucrări prezentate de artiştii romîni au constituit o îmbogăţire incontestabilă a programului Festivalului, în cadrul căruia creaţia contemporană nu a fost deosebit de puternic reprezentată.

Al treilea domeniu în care artiştii romîni s-au prezentat la înălţime, a fost repertoriul muzicii universale. Auditorii au admirat pe pianistul Valentin Gheorghiu ca solist în concertele simfonice şi l-au preţuit pe fratele său, Ştefan Gheorghiu, ca pe un remarcabil interpret al muzicii de cameră cu prilejul prezentării Sonatei pentru vioară de Cezar Frank. Cu profundă sensibilitate, aceşti doi artişti au redat această operă atît de cunoscută şi îndrăgită, prilejuind iubitorilor de muzică de cameră clipe de adevărată desfătare auditivă.

Foarte rodnică a fost colaborarea dirijorului George Georgescu cu orchestra Filarmonicii cehe, pe care în ultimii ani a dirijat-o cu succes în nenumărate rînduri.

Poemul simfonic Don Juan de Richard Strauss şi mai cu seamă Simfonia a doua de Brahms au constituit evenimentul culminant al Festivalului din anul acesta. Dirijorul George Georgescu şi-a concentrat toată măiestria în interpretarea acestei opere ale cărei forme şi mişcări le-a stăpînit cu siguranţă şi le-a modelat pînă în cele mai mici amănunte. Maestrul a prezentat entuziaştilor auditori, rodul copt al artei sale. El a arătat încă odată că face parte din elita dirijorilor mondiali şi de aceea, pe drept cuvînt, Uzinele cehoslovace de gramofoane i-au încredinţat o nouă imprimare a Simfoniei a 7-a de L. van Beethoven, care va apare curînd pe discurile cehoslovace de lungă durată.

Împreună cu Valentin Gheorghiu, ei au imprimat pentru același scop și concertul Es-dur pentru pian de Liszt.

Remarcabilii artiști romîni și-au arătat măiestria nu numai în fața iubitorilor de muzică din capitala Republicii Cehoslovace. Ei au considerat drept o datorie să răspundă la invitațiile făcute din Brno și Bratislava, unde maestrul George Georgescu a dirijat cîteva concerte simfonice cu participarea solistului Valentin Gheorghiu.

Trio-ul romînesc a dat concerte mai cu seamă în centrele industriale — la Plzen, Most și Varnsdorf. Aceste concerte au avut loc chiar în cluburile de întreprindere ale marilor uzine. Trio-ul romînesc și-a terminat turneul în Cehoslovacia, în străvechiul oraș slovac Kezmarok.

Cei patru artiști romîni, despre care am scris, nu au fost anul acesta pentru prima oară în Cehoslovacia. Înalta lor măiestrie este cunoscută mai de mult poporului cehoslovac. Și dacă succesele lor obținute la Festivalul din acest an au fost mai mari decît în anii precedenți, aceasta constituie o mărturie a dezvoltării permanente a artei muzicale romînești, care înconjurată de grija și dragostea poporului romîn cunoaște un avînt fără precedent, putînd astfel să concureze cu succes în arena muzicală internațională.

Juriul concursului de canto din cadrul festivalului „Primăvara la Praga, 1954"

Presa din R. Cehoslovacă despre muzicienii romîni

Ziarul „Rudé Právo" din 16 mai 1954 sub titlul „Primăvara la Praga 1954" scrie între altele:

„A treia zi a „Primăverii la Praga 1954" a continuat vineri seara cu primul concert dat de artiști de peste hotare. In fața publicului din Praga au apărut, la „Casa artiștilor" cei trei soliști ai Filarmonicii de Stat din București: Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu, artiști emeriți ai R.P.R.

Concertul lor de muzică cehă, romînă și franceză a fost primit cu multă căldură de public".

Iar în „Rudé Právo" din 27 mai 1954, J. Ceremunga și M. K. Cerny, arată: „Ne-a bucurat în chip deosebit faptul că la concertul lor din 19 mai artiștii romîni (Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu) au prezentat Trio în sol minor de Smetana. A fost partea cea mai reușită a întregului program. Artiștii romîni au izbutit să scoată în evidență conținutul operii în care Smetana, într-un moment greu al vieții învinge durerea pierderii fiicei sale și își exprimă credința în biruința vieții. Cunoscuta sonată pentru vioară și pian a lui Cezar Franck a fost interpretată de Ștefan Gheorghiu cu muzicalitate și temperament. Radu Aldulescu a interpretat în chip excepțional Sonata pentru violoncel și pian, o lucrare mai veche a lui Valentin Gheorghiu. Lucrarea se inspira din muzica populară romînească. Deși îi lipsește desăvîrșirea construcției ne dăm seama că Valentin Gheorghiu este un compozitor romîn care promite. Trio Gheorghiu s-a prezentat foarte unitar și membrii lui își merită pe deplin titlul de artiști emeriți cu care au fost distinși de R.P.R.

După concertele deosebit de importante date de Gewandhausorchester și de artiștii sovietici, concertul de vineri 21 mai a fost dat din nou de artiștii romîni. Condusă de bagheta maestrului George Georgescu, maestru emerit al R.P.R., Filarmonica cehă a obținut o importantă realizare mai cu seamă în „Don Juan" de Richard Strauss și în Simfonia a II-a de Johannes Brahms. Interpretarea plină de temperament pe care a dat-o dirijorul a făcut ca melodica proaspătă să devină un tot unitar cu construcția clasică. Din creația contemporană a patriei sale George Georgescu a prezentat concertul de pian de Paul Constantinescu, inspirat din cîntecul popular romînesc și influențat de B. Bartok. La realizarea lucrării a contribuit mult ca pianist Valentin Gheorghiu. O impresie foarte plăcută a creat și intrepretarea pe care George Georgescu a dat-o rapsodiei „Taras Bulba" de Janacek, în deosebi în partea ultimă, în care a fost deplin subliniat patosul dramatic. Publicul a primit cu aplauze meritate realizarea dirijorului și a orchestrei și în general întregul concert.

Cu prilejul împlinirii a 50 ani de la nașterea lui Antonin Dvorak a avut loc în cadrul „Primăverii la Praga 1954" o conferință internațională a muzicoiogilor, consacrată vieții, creației și însemnătății marelui compozitor ceh.

★

In „Rudé Právo" din 30 mai 1954 putem citi: „La 26 mai s-a deschis la Praga conferința de două zile asupra operei lui A. Dvorak. Discuția de după amiază a fost deschisă de compozitorul și criticul romîn Zeno Vancea care a subliniat rolul creației lui Smetana și Dvorak pentru compozitorii romîni".

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R.P.R.

1 iunie. — Concert de muzică populară romînească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Ionel Budișteanu. Soliști: Iliuță Rudăreanu, Damian Luca, Rodica Bujor, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Ion Păturică, C. Dinicu, Nicolae Crăciunescu, Petre Cătuneanu, Iancu Feraru.

3 iunie. — Concert dat de orchestra simfonică Radio dirijată de Egizzio Massini. In program: Glinka — Uvertura la opera „Ruslan și Ludmila", arii și rondo din actul I și aria Antonidei din actul al III-lea al operei „Ivan Susanin", (solistă Elena Cincu Filimon); aria lui Susanin din „Ivan Susanin" (solist Nicolae Secăreanu); „Kamarinskaia" — fantezie pe temele a două cîntece populare ruse, dansuri din opera „Ruslan și Ludmila" în primă audiție; Mozart — Concertul în la major pentru clarinet și orchestră (solist Constantin Ungureanu); Rossini — Uvertura la opera „Semiramida".

4 iunie. — Recitalul pianistului Alexandru Demetriad. In program: Schumann — patru intermezzi opus nr. 4; Fantezia opus 17 în do major; Chopin — Fantezia opus 49 în fa minor, trei mazurci și trei studii.

5 și 6 iunie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat dirijată de Constantin Silvestri. In program: Bela Bartok — Rapsodia pentru pian și orchestră (solist Emanoil Bernfeld); Mozart — Concert pentru vioară și orchestră (solist Tibor Gasparek — R. Cehoslovacă); Benjamin Britten — Variațiuni pe o temă de Purcell în primă audiție (recitator Radu Beligan).

8 iunie. — Recitalul violonistului Tibor Gasparek, la pian Ion Filionescu. In program: J. S. Bach — Chaconne; Beethoven — Sonata Kreutzer; Smetana — Din patria mea; Prokofiev — cinci piese din baletul „Cenușăreasa"; Kodaly — Adagio; Bartok — Dansuri populare romînești.

9 iunie. — Concert dat de corul Filarmonicii de Stat, dirijat de Ștefan Mureșanu, dirijor adjunct Vasile Pîntea. La pian: Josef Prunner, la orgă Helmut Plattner. In program: Orlando di Lasso — Serenada; Passereau — E frumos și bun; Grieg — Oancea — Cîntec de leagăn (solistă soprana Lola Gălășanu); Wagner — corul torcătoarelor din opera „Vasul fantomă"; Haydn — „Qui Tollis" din Missa în do (solist: baritonul Alexandru Voinescu și violoncelistul Alfons Capitanovici); Iosef Suk-Stasa — Vrăjitoarea; George Huë — Țiganii (solist tenorul G. Papadavid); Olovincov — La Poleasca-i forfot mare — primă audiție; Sveșnikov — In pădurea întunecoasă; Albeniz-Botez — Tango; Radu Drăgan — Hora în sat — primă audiție: N. Ganea — Du-te dor (solist tenorul Maxim Vasiliu); I. Vidu — Răsunetul Ardealului (solistă mezzo soprana Elena Gheorghiu); N. Lungu — Horă cu strigături (solist tenorul Aurel Constantinescu).

10 iunie. — Concert al orchestrei simfonice Radio, dirijat de Alfred Alessandrescu. In program: Sabin Drăgoi — Suită din muzica pentru filmul „Mitrea Cocor"; Haciaturian — Concertul în re minor pentru vioară și orchestră (solistă Gaby Grubea); Beethoven — Simfonia a IV-a.

12 și 13 iunie. — Concert dat de orchestra Filarmonica de Stat, dirijată de Mircea Basarab. In program: Schubert — Simfonia neterminată; Mozart — Mottet (solistă Iolanda Mărculescu); Zeno Vancea — Rapsodia bănățeană; Liszt — Preludiile.

13 iunie (seara). — Concert de muzică populară romînească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Nicu Stănescu. Soliști: Mircea Buciu, Fănică Luca, Pavel Tornea, Iliuță Rudăreanu, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Gheorghe Voicu, Ion Văduva, Constantin Urlățeanu, Nicolae Crăciunescu.

19 și 20 iunie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat, dirijată de Constantin Silvestri. In program: L. Klepper — patru dansuri; Grieg — Concertul pentru pian și orchestră (solistă Maria Cardaș); Manuel de Falla — Amorul vrăjitor (solistă Elena Cernei).

28 și 30 iunie. — Producția de sfîrșit de an a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", clasele de canto și instrumente.

SALA DALLES

2 iunie. — Recital de canto dat de soprana Georgeta Marinide. In program: lucrări de Haendel, Mozart, Schubert, Dvorak, Hugo Wolf, Alfred Alessandrescu, Duparc, Glier, Mansi Barberis, Șaporin, D. D. Botez.

Recitalul violonistei Rosy Stern, la pian Nicolae Rădulescu. In program lucrări de: Tartini, J. S. Bach, Rahmaninov, Marius Rintzler, Mihail Barbu, Beethoven-Kreisler, Daquin-Manon, Paganini, Wieniawsky.

9 iunie. — Recitalul pianistei Simona Faru. In program lucrări de: Mendelsohn-Bartholdy, Scriabin, Șostakovici, Paul Constantinescu.

Recital de canto al sopranei Lila Cristescu și al mezzo sopranei Vera Rudeanu, la pian Nicolae Rădulescu. In program lucrări de: Chausson, Debussy, De Falla, Gustav Mahler, Ceaicovski, Rahmaninov, Radu Drăgan, Donizetti.

11 iunie. — Recitalul pianistei Adina Ghimpu. In program lucrări de: J. S. Bach, J. Ph. Rameau, Liszt, Kabalevski.

Recital de canto dat de Eveline Gheorghiu și Blanche Adelstein, la pian Helmut Plattner. In program lucrări de: Mendelsohn-Bartholdy, Hugo Wolf, Schumann, Jan Kapr, Haciaturian, Mircea Chiriac, J. B. Wecherlin, Gounod, Mansi Barberis, Taneev, Schubert, Cezar Cui, Richard Strauss, Verdi, Mozart.

12 iunie. — Concert lecție cu subiectul „Școala muzicală națională rusă", conferențiar: V. Cristian. In program exemplificări din lucrările compozitorilor: Aliabiev, Glinka, Dargomîjski, din „Grupul celor cinci", Ceaicovski, Arenski, Taneev, Glazunov, Scriabin, Rahmaninov.

16 iunie. — Recitalul violonistului Vasile Boniș, la pian Ion Filionescu. In program lucrări de: Guillaume Lekeu, Granados, Haciaturian, Hilda Jerea, Bartok, Paul Constantinescu.

Recital de canto dat de soprana Ninetta Stoica și mezzo soprana Mihaela Botez, la pian Nicolae Rădulescu. In program lucrări de: Haendel, Gluck, Schubert, Schumann, Brahms, Ceaicovski, Hugo Wolf, Saint Saëns, Șaporin, Glier, Pușcov, Doru Popovici.

18 iunie. — Concert festiv cu prilejul aniversării a 60 de ani de la nașterea lui Sabin Drăgoi. In program: Sonata pentru vioară și pian (Ionel Geantă-vioară, Ion Filionescu-pian); Suită de dansuri populare pentru pian (Corneliu Gheorghiu-pian); Lieduri (Lila Cristescu și Victor Popovici, la pian Josef Prunner); Cvartet de coarde executat de Henry Brendier, Constantin Costache, Nicolae Costea, Serafim Antropov.

ARENELE LIBERTĂȚII

5 și 6 iunie. — Concert de muzică populară romînească dat de orchestra „Barbu Lăutaru", dirijată de Nicu Stănescu. Soliști: Fănică Luca, Iliuță Rudăreanu, Pavel Tornea, Maria Lătărețu, Emil Gavriș, Gheorghe Voicu, Ion Văduva, Constantin Urlățeanu, Nicolae Crăciunescu.

TEATRUL DE VARĂ „23 AUGUST"

20 iunie. — Concert dat de corul Filarmonicii de Stat dirijat de D. D. Botez și concert de muzică populară romînească dat de orchestra „Barbu Lăutaru" dirijată de Ionel Budișteanu.

25 și 26 iunie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonică de Stat dirijată de Constantin Silvestri. In program: George Enescu — Rapsodia a II-a; Lalo — Simfonia spaniolă (solist Ion Voicu); Ceaicovski — Variațiuni pe o temă rococo (solist Vladimir Orlov); Ravel-Bolero.

28 iunie. — Concert de muzică distractivă dat de Dinu Şerbănescu cu orchestra. Solişti: Maria Tănase, Lydia Roman, Cezarina Moldoveanu, Gică Petrescu, Gianny Spinelly, Bronia Lebas.

SALA PATRIA

22 iunie. — Concert simfonic dat de orchestra simfonică a Cinematografiei dirijată de Edgar Cosma. In program: Mozart — Simfonia nr. 35 în re major „Haffner"; Ludovic Feldman — Concert pentru flaut şi orchestră în primă audiţie (solist V. Jianu); Ceaicovski — Concert pentru vioară şi orchestră (solist Tibor Gasparek din R. Cehoslovacă) şi Paul Dukas — Ucenicul vrăjitor.

ARENELE LIBERTAŢII

5 iulie. — Concert de muzică distractivă dat de Dinu Şerbănescu cu orchestra, Solişti: Maria Tănase, Lydia Roman, Cezarina Moldoveanu, Gică Petrescu, Gianny Spinelly şi Bronia Lebas. Momente vesele şi prezentarea programului: Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu.

PARCUL PRIETENIEI ROMINO-SOVIETICE

11 iulie. — Concert de muzică distractivă sovieică şi romînească dat de orchestra Ido Kahan. Solişti: Alla Baianova, Havis Bălţeanu, Gaby Anghelescu, Trio Grigoriu, Rodion Hodovanski, Alexandru Popovici şi Eugenia Frunză. Prezentarea programului: H. Nicolaide.

PARCUL DE CULTURA ŞI SPORT 23 AUGUST

12 iulie. — Concert de muzică distractivă dat de Emanoil Ionescu cu orchestra. Solişti: Rodion Hodovanski, Aida Sidor, Puica Alexandrescu, Dori Cristian, Miţa Păun, Nicolae Niţescu, Smaranda Toscani. Prezentarea programului: Coca Enescu după un text de Val. Cebotenco şi Sandu Darian.

SPECTACOLUL DE ESTRADĂ „MINIATURI PE PORTATIV"

Cu concertul-spectacol „Miniaturi pe portativ", genul estradă a făcut un pas înainte. Intr-adevăr, alegînd o tematică realistă şi anume, propunîndu-şi ţinerea unui curs vesel, pe scenă, despre noua ortografie, autorii Ştefan Tita, Radu Costăchescu, Aurel Felea şi Elly Roman au adus o notă originală, încheginď un spectacol de umor şi spirit care izbuteşte să intereseze pe ascultători.

Deschis cu un prolog în versuri, în care Tanţi Cocea de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" dizertează despre problemele limbii romîneşti, spectacolul continuă cu o serie lungă, dar neplictisitoare, de prelegeri asupra regulilor actuale ale scrisului. Nu lipseşte nici tabla neagră mobilă adusă şi scoasă necontenit de către Didi Ionescu şi Nică Ciprian, de la Teatrul Tineretului, care ţin „lecţii" scurte, vioaie şi pline de haz.

Fiecare prelegere, amuzantă şi în acelaşi timp, instructivă, este legată de muzică. Orchestra este instalată chiar pe scenă iar muzica este reprezentată prin romanţele, cîntecele de dans, de sport şi satirice ale lui Elly Roman.

Spectacolul are şi cîteva momente de satiră şi umor, întărite de participarea artiştilor H. Nicolaide de la Teatrul Tineretului, Natasa Alexandra de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" şi Silviu Gurău de la Teatrul de Operă şi Balet. Este de subliniat sceneta în care comicul Dan Demetrescu întruchipînd pe profesorul Marius Chicoş Rostogan, din cunoscuta schiţă a lui Caragiale, „Un pedagog de şcoală nouă", apără, vorbind cu un savuros accent dialectal, exagerările absurde ale şcoalei latiniste şi scrisul nefiresc, sprijinit pe principii etimologice.

Muzica lui Elly Roman este melodioasă. Cîntecele sînt frumoase, simple şi accesibile, pătrunse adesea de intonaţiile muzicii populare romîneşti („Tropa-tropa", „Zboară, cîntă, ciocîrlie", „Să trăiască ce iubim" etc.). Introducerea, de data aceasta mai substanţială, a intonaţiilor cîntecului popular în domeniul muzicii distractive, de estradă, este fără îndoială o realizare pozitivă. Ea ridică probleme adesea dificile de armonizare şi orchestrare pe care compozitorii Florin Eftimescu, D. Capoianu, Sergiu Malagamba, Ştefan Kardoş şi Claudiu Negulescu le-au rezolvat satisfăcător (orchestraţiile ar fi fost de dorit să învedereze totuşi, mai multă culoare şi fantezie).

„Miniaturi pe portativ" mobilizează artişti de seamă ai estradei, promovînd în acelaşi timp unele tinere talente noi.

Cunoscutul interpret al cîntecelor bătrîneşti, Titi Botez, a redat cu lirism romanţa în stil vechi „Mult e dulce şi frumoasă..." iar Gaby Angelescu, element ridicat din Ansamblul de Estradă, a cîntat cu claritate şi simţire „Cîntec liric", Fedi Arie a interpretat cu căldură şi uneori cu patetism, melodiile ţigăneşti, iar cîntecul satiric „Dormi Popescu I. Fănică, nani dormi" a avut în Silviu Gurău un interpret de umor şi de bogate resurse expresive.

Un cîntăreţ care în vremea din urmă şi-a cîştigat simpatia publicului este Rodion Hodovanschi. Interpretarea pe care a dat-o, mai de mult, cîntecului „Clopotele" i-a atras o deosebită popularitate. Fără îndoială că Hodovanschi nu va cînta însă toate bucăţile în stilul „Clopotelor" ci, cercetînd mai în adîncime bucăţile respective, pătruzînd conţinutul lor îl va reda în tot ceea ce acesta are mai caracteristic. El a interpretat „Ziua întreagă" cu o caldă simţire şi cu acea gravitate care îl caracterizează.

Aceeaşi observaţie de principiu e de făcut şi pe margi nea interpretărilor Dorinei Drăghici, element de remarcabile însuşiri vocale. Fiind mult folosită, Dorina Drăghici a ajuns însă să cînte maşinal, profesional, fără participare convingătoare. Cîntecul „Tropa-tropa", de pildă, a fost redat în stilul în care s-a obişnuit să cînte „Drag îmi e bădiţa cu tractorul" şi care de data aceasta nu mai era potrivit.

Este de relevat cvartetul vocal alcătuit din tinerele elemente ale Ansamblului, Jenţ Săndulescsu, Olga Petrescu, Andreea Toescu şi Nuţi Cremeneanu. Vocile sînt apropiate ca structură iar cîntece ca „Şi luni, şi marti şi miercuri..." au fost redate cu multă viaţă, cu un remarcabil echilibru şi justeţe a intonaţiilor.

Orchestra al cărei rol este deosebit de important, a cîntat tot timpul în surdină şi cu o bună omogenizare a sonorităţii de ansamblu sub bagheta însufleţită şi precisă a lui Elly Roman.

Pentru reluarea, în toamnă, a spectacolului, sînt de făcut unele sugestii în legătură cu îmbunătăţirea muncii, a realizărilor artistice.

Astfel, momentele umoristice, cu caracter satiric, ce apar la răstimpuri în spectacol şi în care se urmăreşte biciuirea autocriticii formale, a neîncrederii în capacitatea femeilor, orţ a scandalagiilor de la fotbal, sînt tratate superficial şi fără o legătură organică cu restul spectacolului, din care pricină apar lipite. H. Nicolaide aduce, este adevărat, verva şi umorul său propriu. Dar acest artist, care este un neîntrecut cupletist, ar trebui să fie mai bine folosit, valorificat tocmai pe această latură a cupletului de o deosebită priză asupra publicului şi care în „Miniaturi pe portativ" lipseşte.

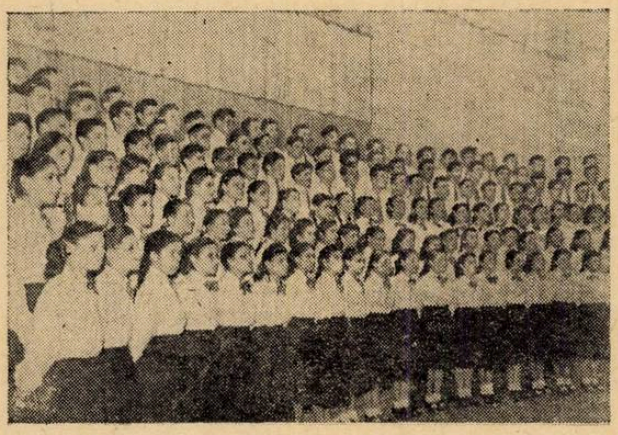
Nică Ciprian şi Didi Ionescu aduc multă viaţă în scenă. Jocul tînărului artist trebuie să cîştige însă în adîncime, după cum partenera sa e de dorit să exprime cu mai multă convingere, să trăiască cele ce interpretează.

Privit în ansamblul său, spectacolul-concert „Miniaturi de portativ" reprezintă în chip neîndoios un succes nu numai faţă de celelalte manifestări anterioare ale Estradei noastre dar şi socotit în sine. El amuză, cucereşte atenţia, reuşind să fie în acelaşi timp instructiv.

J.-V. PANDELESCU

SPECTACOLUL ANSAMBLULUI DE CÎNTECE ŞI DANSURI AL DIRECŢIEI GENERALE A REZERVELOR DE MUNCĂ

În ultimii ani, mişcarea artistică amatoare din ţara noastră a luat un deosebit avînt. Concursul pe ţară al ansamblurilor artistice din cadrul Direcţiei Generale a Rezervelor de Muncă, desfăşurat anul acesta, a fost concludent în acest sens. Nivelul artistic interpretativ al numeroaselor coruri, orchestre şi al soliştilor, a crescut considerabil faţă de anii trecuţi. Unul dintre ansamblurile care desfăşoară o vie activitate artistică este ansamblul D.G.R.M. din Capitală. Înfiinţat în anul 1952, cu



scopul educării şi culturalizării elementelor din şcolile profesionale din ţară, ansamblul a parcurs un drum luminos de la înfiinţare şi pînă în prezent. Greutăţile de început au fost destul de mari. S-a trecut atunci la selecţionarea celor mai talentate elemente din Capitală şi din ţară.

Astăzi, corul mixt al ansamblului numără 130 membri dintre care 30 sînt absolvenţi din anii trecuţi.

Zi de zi, această formaţie desfăşoară o muncă neobosită, atît pentru îmbogăţirea cunoştinţelor, cît mai ales pentru dezvoltarea puterii de asimilare şi înţelegere a bucăţilor cîntate. Astfel, conducerea ansamblului a organizat cursuri de teorie şi solfegii, precum şi cursuri practice de canto, cu scopul emiterii juste a sunetului, obţinerii omogenităţii, elasticităţii şi dicţiunii ansamblului.

La aceste cursuri sînt promovaţi şi viitorii solişti ai ansamblului. Întreagă această activitate este dusă prin strădania a trei profesori dirijori: Popescu Nicolae (prim dirijor), Moisescu Titus şi Vicleanu Nicolae.

De la 1 ianuarie pînă în prezent, Ansamblul D.G.R.M. a totalizat un număr de 24 spectacole, printre care: la Palatul Pionierilor, în faţa Deputaţilor S.P.C., la Direcţia Treburilor Consiliului de Miniştri, în cinstea delegaţilor şcolilor profesionale din ţară, a delegaţilor din R. D. Germană care ne-au vizitat ţara, spectacole pe diferite estrade precum şi un mare spectacol la Parcul de Cultură şi Sport „23 August", cu prilejul finalei concursului artistic interşcolar pe ţară al rezervelor de muncă.

De asemenea demn de remarcat este faptul că participînd la concursul organizat în cadrul celui de al IVlea Festival Mondial al Tineretului din Bucureşti, corul ansamblului a obţinut premiul IV.

Pentru stimularea muncii creatoare a membrilor ansamblului, cît şi pentru formarea şi dezvoltarea gustului lor artistic, Direcţiunea ansamblului a organizat participarea lor la diferite concerte şi manifestări ale formaţiunilor artistice profesioniste din Capitală. De asemenea, în scopul îmbunătăţirii calităţii muncii, a popularizării celor mai bune metode, cît şi a ridicării nivelului artistic, conducerea a organizat un schimb de experienţă cu ansamblul U.T.M. din Capitală.

Pentru viitorul an şcolar, ansamblul îşi propune să mărească numărul de membri, să organizeze mai bine formele de învăţămînt teoretic muzical, să formeze o orchestră din elevii şcolilor profesionale, şi să prezinte un concert coral pe prima scenă a capitalei, Ateneul R.P.R.

Spectacolul ansamblului de cîntece şi dansuri al D.G.R.M. dat în ziua de 8 iulie a. c. în sala Ministerului Învăţămîntului ca un bilanţ al eforturilor depuse în anul şcolar încheiat, s-a bucurat de un deosebit succes.

Repertoriul variat şi bine ales, care cuprindea alături de piese clasice romîneşti, cîntece de masă şi populare, inspirate din munca şi lupta poporului nostru, cîntece sovietice, precum şi piese din tezaurul clasic universal, a oferit spectatorilor momente de satisfacţie artistică.

Corul s-a prezentat omogen şi elastic. Partidele bine echilibrate au contribuit cu tot elanul la interpretarea repertoriului. În general, interpretarea a fost justă. În desfăşurarea fiecărei piese, s-a observat concepţia interpretativă pe care dirijorii au urmărit-o prin aprofundarea textului, a ideilor şi sentimentelor ce se desprind din ele fiecare moment însemnînd o trăire emoţională a conţinutului. Acest lucru s-a vădit cu predilecţie în lucrări ca de pildă: „Cîntec pentru rezervele de muncă" de G. Bazavan, „Noi te cîntăm tinereţe" de G. Klein, „Puterea noastră" de Zaharov, etc.

Demnă de remarcat este sensibilitatea, participarea intensă a coriştilor la interpretarea pieselor: „Cîntec de leagăn" de Mozart, „În pădurea întunecoasă" de Sveşnicov, frazarea din cîntecul „De mult pe-acasă n-am mai fost" de Soloviov Sedoi, ritmica vie, precisă în „Sîrba pe loc" de Gh. Danga., „Meşterul fierar" de D. Kiriac, „Grînele vara se coc" de I. Vidu, etc.

Dat fiind că posibilităţile vocale şi tehnica corală sînt reduse, la ansamblu, nuanţele de fortissimo nu sînt recomandabile, ele forţînd organul vocal, periclitează justa intonaţie şi menţinerea corului în tonalitate, aşa cum s-a putut vedea la un moment dat în cîntecul „De mult pe-acasă n-am mai fost" de Soloviov Sedoi. De asemenea nuanţele de pianissimo constituie o mare dificultate periclitînd atît justa intonaţie cît mai ales mişcarea, confundîndu-se adesea semnele de nuanţă cu cel de mişcare. Grija dirijorului trebuie să fie deosebită, nuanţele să fie bine dozate, iar mişcarea menţinută (Cîntec de leagăn de Mozart).

O atenţie specială trebuie dată şi dicţiunii, ţinînd cont că noi punem în valoare un conţinut de idei şi sentimente pe care auditorul trebuie să-l înţeleagă. Lipsa dicţiunii s-a resimţit mai mult în cîntecul „De mult pe acasă n-am mai fost" de Soloviov Sedoi, precum şi în „Cîntecul de leagăn" de Mozart. În acest scop este necesară buna articulaţie a consoanelor de la începutul şi sfîrşitul cuvintelor, acestea fiind cele mai expuse a fi neînţelese, o pronunţare cu oarecare intensitate a consoanelor duble, precum şi o rotunjire a vocalelor, astfel ca ele să nu apară deschise, ele contribuind în mare măsură la omogenitatea ansamblului.

De asemenea, preţioasă este cultivarea imaginaţiei creatoare a soliştilor, ca ei să se transpună în momentele pe care le interpretează fără să se cadă în exagerări prin folosirea mijloacelor de expresie ca scop în sine, ci făcînd ca desfăşurarea piesei muzicale să apară în chip logic ca o dezvăluire psihică creatoare a conţinutului respectiv, lipsă ce a fost simţită în „Noi te cîntăm tinereţe" de G. Klein, „Puterea noastră" de Zaharov.

Ele trebuiesc să ne apară mobilizatoare, ca un îndemn la muncă şi la luptă pentru construirea socialismului în ţara noastră.

O altă lipsă, vădită în concertul ansamblului D.G.R.M. o constituie faptul că nu s-a ţinut cont de înţelesul strofic al cîntecelor, „Grînele vara se coc", „Brigadierul", „Cîntec pentru rezervele de muncă", dirijorul trebuind în acest caz a adaptat cea mai justă interpretare conţinutului de idei şi sentimente a fiecărei strofe în parte.

În concluzie, ansamblul va trebui să-şi sporească şi mai mult eforturile, să-şi primenească şi mai mult repertoriul pentru a nu repeta aceleaşi piese pe care le execută majoritatea ansamblurilor, să-şi îmbogăţească re-

pertoriul cu cîntece populare romînești, sovietice, cu cîntece din țările de democrație populară.

S-ar cere punerea urgentă la dispoziție de către forurile în drept a unei săli de repetiție, precum și a altor mijloace atît pentru învățarea pieselor noi, cît mai ales pentru predarea studiilor teoretice muzicale (pian, etc).

Tot o condiție absolut indispensabilă, fără de care nu se va obține creșterea nivelului artistic al ansamblului, o constituie prezența cu regularitate la repetiție a membrilor ansamblului, lucru de care directorii școlilor sînt direct răspunzători, ei avînd sarcina nu numai a instruirii lor din punct de vedere profesional, ci și ideologic, cultural, artistic și moral. Din păcate, mai sînt încă directori de școli care nu întotdeauna dau voie elevilor să participe la repetiția ansamblului, lucru care îngreunează *munca dirijorilor, nu numai din punct de vedere artistic,* dar și organizatoric, ei trebuind în asemenea cazuri să se deplaseze la fața locului, fapt care le răpește un timp prețios. Pe de altă parte, profesorii de muzică din școlile cari au elevi ce fac parte din ansamblul D.G.R.M. nu participă niciodată la repetiție. Trecerea din timp în timp pe la repetițiile ansamblului, supraveghera permanentă a elevilor ce fac parte din ansamblu, și schimburi de vedere între profesorii conducători ai ansamblului, iată lucruri cît se poate de prețioase pentru prosperarea ansamblului.

Iată deci unele greutăți, care trebuiesc cît mai urgent lichidate în sprijinirea ansamblului ce face cinste formațiunilor de amatori din țară.

CONSTANTIN ROMAȘCANU

PRODUCȚIA SPECTACOL A CLASEI DE OPERĂ

In iunie a.c. a avut loc, în sala Teatrului de Operetă, spectacolul-producție dat de studenții clasei de operă condusă de Prof. Jean Rînzescu (regie), Jean Bobescu (dirijat) și conferențiar G. Kulibin (corepetiție). La pregătire au colaborat și asistenții Titi Penescu și A. I. Arbore.

Spectacolul a fost un prilej de cunoaștere a tinerelor noastre talente ca și a realizărilor de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

In tabloul II din Cneaz Igor de Borodin, Anahida Cherpician (clasa prof. Sylvia Feller) a interpretat rolul Jaroslavnei. Soprană lirică (spinto), ea are vocea limpede, cu deosebire în acute. Cîntăreața va izbuti să înlăture ușoara voalare a vocii, care a stăruit în registrul mijlociu și care s-a datorat desigur emoției. Tot pe seama acestui debut trebuie pusă și o oarecare reținere în jocul scenic. Tînăra cîntăreață este însă, incontestabil un element valoros.

In rolul cneazului Galițchi, Valentin Loghin (clasa prof. Benjamin Weiss) a cîntat cu căldură și forță expresivă. Vocea sa ste bogată, plină de culoare. Accentele, îndulcirile de ton, apar în deplin acord cu personajul pe care îl întruchipează. Dicțiunea e foarte clară. Este unul dintre cei mai buni bași tineri ridicați de pe băncile Conservatorului nostru.

Soprana Niculescu Vally (clasa prof. Arta Florescu) a cîntat în rolul Gildei din „Rigoletto" de Verdi (duetul cu ducele, actul II). Cîntăreața are o bună disciplină vocală, tonul său a fost ferm, iar în acute care au fost clare, a învederat străluciri de coloratură. Este muzicală și studioasă. (Avem s-o regăsim și în Gretel din „Hänsel și Gretel" de Humperdink, plină de vervă și spirituală — rol care îi convine, credem, cel mai mult). In duetul pe care l-a susținut în Rigoletto, rolul ducelui a fost interpretat de tenorul liric George Corbeni solist al Teatrului de Operă și Balet care a dat concursul său în această împrejurare — ceea ce nu poate fi decît lăudabil.

George Corbeni are o frumoasă ținută artistică și cîntul său a fost în stilul cerut de această operă devenită clasică. Cîntărețul nu a putut păstra însă înălțimea tonului, distonînd aproape permanent fapt care, desigur, nu a fost plăcut — tocmai la o asemenea manifestare artistică cînd cîntul său ar fi trebuit să constituie un exemplu pentru studenți. (Pe marginea acestor constatări, vom sublinia faptul că la spectacolele de operă asemenea lucruri se întîmplă frecvent cu mulți cîntăreți. Ori, ar fi de dorit ca astăzi cînd Teatrului nostru de Operă și Balet i s-au creat condiții scenice dintre cele mai bune, calitatea vocilor să fie luată, la rîndul ei, în serioasă considerație, pentru a nu se ajunge la spectacole de un nivel artistic inegal).

In rolul lui Renato din „Balul mascat" de Verdi a cîntat Geman Constantin (clasa prof. Ștefănescu-Goangă). Este un bariton cu frumoase posibilități vocale, în măsură să dea o interpretare dramatică de calitate personagiilor pe care le întruchipează. Va trebui să-și supravegheze însă cu mai multă stricteță emisia, pentru ca acel vibrato pe care îl manifestă să nu ia forme care la un moment dat ar putea deveni supărătoare.

Vera Rudeanu (clasa prof. Sylvia Feller) a interpretat rolul lui Amneris, din „Aida" de Verdi. Rolul Aidei a fost susținut de Anahida Cherpician. Remarcabilele însușiri vocale ale mezzo-sopranei Vera Rudeanu au fost recunoscute de curînd și la concursul din cadrul festivalului „Primăvara la Praga" cînd a fost premiată. Aceste însușiri se cer completate însă cu o dicțiune clară și cu un joc scenic care să arate că interpreta participă din plin la acțiunea dramei.

In schimb, Anahida Cherpician a învederat în rolul Aidei multă viață. Ea a ajucat mișcat, cu pasiune.

A apărut ca o bună realizare interpretarea dată de soprana Bălan Georgeta (clasa prof. Const. Stroescu) și tenorul Ion Stoian (clasa prof. Benjanim Weiss), fragmentului din „Romeo și Julietta" de Ceaicovski. Bălan Georgeta are o voce clară, frumos colorată, de soprană lirică. Tenorul Stoian, fără să aibă voce mare este muzical; însușirile sale scenice îl indică pentru roluri de ordinul aceluia ce i-a fost încredințat și pe care l-a jucat cu înțelegere și eleganță.

Acest spectacol-producție a dat o justă măsură a muncii artistice atît a studenților cît și a profesorilor de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". El nu trebuie să reprezinte însă o încheiere ci, dimpotrivă, punctul de plecare către noi realizări, către o îmbunătățire mereu sporită atît a însușirilor vocale cît și scenice a tuturor celor ce s-au manifestat.

C. T.

TINERE TALENTE PROMOVATE DE SCOALA MEDIE DE MUZICĂ

Prima promoție a școlii elementare și medii de muzică a prezentat, în cadrul mai multor audiții publice, roadele a cinci ani de muncă artistică.

In timpul scurs de la înființare, școala a înregistrat o simțitoare creștere a cadrelor sale. Astfel, corpul didactic care la început nu număra nici 20 membri, a ajuns astăzi să însumeze circa 100 persoane calificate, iar efectivul școalei s-a ridicat la aproape 400 elevi.

Cu prilejul audițiilor de sfîrșit de an s-au făcut remarcate o seamă de elemente talentate, dintre care Ion Cudalbu, Niculae Iliescu, ridicați de-a dreptul din mijlocul poporului. Cu cinci ani în urmă, Cudalbu era un simplu păstor. Descoperit și îndrumat, el a intrat în clasa de clarinet a prof. C. Metani, unde a studiat cu mult sîrg. La audiție, a interpretat prima parte a concertului în la major pentru clarinet și orchestră de Mozart, cu o foarte bună tehnică și cu pătrunderea conținutului lucrării, conținut redat cu multă poezie.

Violonistul Niculae Iliescu, (clasa prof. George Manoliu) a cîntat Simfonia spaniolă în chip avîntat. El a dovedit pe de o parte că în clasa respectivă se studiază temeinic, pe de altă parte că stăpînește lucrarea din punct de vedere tehnic. Munca stăruitoare va deschide

tînărului violonist perspectivele cele mai frumoase. Este de relevat de asemenea finețea și muzicalitatea cu care a fost acompaniat la pian de către Marieta Leonte.

Clasele de pian au dat un procent mai ridicat de elevi capabili să interpreteze muzica unor clasici ca Haydn, Mozart, Beethoven.

Maria Cristian (clasa prof. A. Altenliu-Pitiș), a cîntat prima parte a concertului în si bemol major de Beethoven. Ea a învederat o pregătire serioasă. Grația și firescul cu care frazează și chipul judicios în care a pus unele accente ferme, viguroase, au dovedit remarcabila înțelegere și sensibilitate a tinerei absolvente, pentru muzica beethoveniană. In fugato și în cadența finală ca și în întreaga mișcare de altfel, Maria Cristian s-a ridicat deasupra execuției propriu zise, la interpretarea expresivă și luminoasă a muzicii pe care o prezenta.

Părțile II și III ale concertului în do major de același compozitor, au fost cîntate de Leon Scheiner (clasa prof. Ada Năsturel). Deși a arătat o grijă uneori exagerată în sublinierea anumitor detalii, Scheiner, care stăpînește o frumoasă tehnică pianistică și urmărește cu atenție interpretarea cît mai justă a celor ce cîntă, poate fi privit ca un element promițător.

O altă absolventă de reale însușiri artistice este Marieta Leonte, (clasa prof. Stela Pană). Ea a redat „Piesa de concert" de Schumann (bucată prea lungă, pe alocuri chiar obositoare), nuanțat și cu multă claritate, cu sentimentul just al celor cîntate.

S-a relevat, de asemenea, Victoria Ștefănescu (clasa prof. A. Altenliu-Pitiș), bine pregătită din punct de vedere al pianisticei. Victoria Ștefănescu trebuie să se preocupe de aici încolo, de adîncirea muzicii — interpretarea pe care a dat-o părții I-a a concertului în do minor de Beethoven rămînînd exterioară și mai mult didactică. Pianista s-a dovedit în același timp o foarte bună acompaniatoare.

Școala nu a prezentat, la nici una din audițiile pe care le-a dat, un element deosebit de înzestrat, remarcat cu alt prilej, tînărul absolvent Albert Gutman.

Tot în cadrul acestor audiții s-a manifestat și absolventa Simona Iusceanu (clasa de harpă a prof. M. Pessione) care a cîntat cu măiestrie concertul de Obertur, prea lung însă pentru o audiție colectivă.

In cadrul audițiilor s-au produs o seamă de elevi și eleve din ceilalți ani ai școlii, care merită toată atenția.

La pian s-a remarcat Viorica Diaconu, anul III mediu (prof. C. Mantta). Ea a redat partea I-a din Sonata op. 22 de Beethoven cu o bună tehnică și cu convingerea pasionată a unei interprete care a adîncit cele ce cîntă.

Alexandru Dumitrescu deși este numai în anul I elementar (prof. A. Pitiș) a arătat în variațiunile de Beethoven forță de concentrare. Este un element înzestrat, ce cugetă asupra muzicii pe care o interpretează.

Zitta Finkelstein, din anul IV elementar (prof. Gina Solomon) în menuetul din Sonata în si minor de Haydn a învederat de asemenea, o pregătire conștientă. Eleva a apărut foarte degajată pe estrada sălii de concert — ceea ce nu este fără importanță căci o seamă de elevi talentați se pierd în fața publicului. Formarea gustului său este un proces care se va desfășura cu succes cu timpul.

Un talent promițător, care arată multă dragoste pentru muzică, este Rodica Giroveanu, anul I mediu (prof. Gina Solomon). Ea a executat tema cu variații de Haendel nuanțat și cu finețe. Este adevărat, uneori s-a grăbit, ceea ce a făcut ca unele elemente ale liniei melodice, să apară mai puțin clare, dar stilul clasic al lucrării a fost în genere păstrat. Tot Rodica Giroveanu a interpretat și Joc de N. Kirculescu, al cărui caracter ritmic a fost bine redat. Atît la Rodica Giroveanu cît și la alte eleve de altfel, au putut fi observate, aproape în tot timpul execuției, unele mișcări laterale de ridicare periodică a coatelor, asemănătoare cu cele ale unei păsări ce își ia zborul. Asemenea „fîlfîiri" necontenite care nu numai că nu sînt estetice, dar chiar pot dăuna bunei desfășurări a execuției, trebuiesc eliminate din jocul pianistic în formație, al tinerelor fete.

O elevă, dotată cu multă sensibilitate, se dovedește a fi Irina Botez (prof. Cici Mantta), Ea a interpretat Capriccio-brillant de Mendelsohn cu un frumos perlaj, un tușeu fin și în același timp cu forță pianistică. Am sugera însă ca pentru asemenea producții de sfîrșit de an să fie alese bucăți mai puțin lungi și obositoare. Poate că și în aceasta putem găsi izvorul acelor lipsuri în execuție, constatate.

Una din cele mai talentate eleve ale școlii este Crimhilda Cristescu anul III mediu (prof. Ada Năsturel). Ea a executat cunoscuta Fantezie impromptu de Chopin cu tehnica unui pianist încercat. Nu sîntem însă de părere că o asemenea bucată și în genere muzica romanticilor trebuie dată, spre „interpretare" unor elevi de asemenea fragedă vîrstă, care oricît de înzestrați ar fi, nu pot avea încă maturitatea de gîndire necesară unei tălmăciri juste și de profunzime. Astfel fantezia a fost redată cu unele ralentando-uri și accente ce dovedeau neînțelegerea sensului artistic al lucrării, execuția fiind cu totul exterioară.

Este de făcut de asemenea observația că se încredințează cu prea multă ușurință unora dintre elevi, nici mai mult nici mai puțin decît concerte, preludii, fugi și toccate de Bach. Aceste piese muzicale care sînt adevărate monumente ale gîndirii și sensibilității umane, au fost redate — cum era de așteptat — mecanic, cu greșeli de stil și chiar de text, cu creșteri și descreșteri de intensitate sonoră absolut arbitrare ce dovedeau o totală neînțelegere pentru viața lor lăuntrică. In această situație au fost puși elevi buni, talentați, promițători, ca Niculae Miulescu, anul III mediu (prof. Stela Pană), Doina Prodan anul III mediu (prof. Cici Mantta), Peter Szanrig anul III mediu (prof. Maria Sora). Nu este vina lor, desigur, că au atacat asemenea piese ce reclamă o anumită maturitate de gîndire și o concepție de profunzime asupra muzicii lui Bach. In legătură cu acestea este de sperat că pe viitor direcția de studii a școlii va urmări cu mai multă atenție și seriozitate chipul în care este realizată programa analitică — profesorii claselor respective fiind ținuți să facă elevilor o analiză structurală temeinică și de adîncire a pieselor de ordinul celor citate, înainte ca acestea să intre în studiu.

Un exemplu, în schimb, de interpretare artistică justă, l-a oferit eleva Maria Bell — anul III mediu (prof. Cici Mantta) căreia i s-au încredințat o piesă pe măsura posibilităților ei reale de înțelegere: Sonata în mi minor de Grieg.

Un alt element promițător, atît pentru pian cît și pentru compoziție este Eugen Ciceu anul III mediu (prof. A. Pitiș). El a executat o serie de variații personale pe o temă de Schubert, precum și o Humoreșcă de Rahmaninov cu nerv și cu pătrunderea celor ce cînta.

Din clasele de vioară s-a distins Eleonora Geantă anul I mediu (prof. George Manoliu) care este un talent remarcabil. Ea a executat Allegro de Fiocco, apoi Rondino de Kreisler pe o temă de Beethoven, cu siguranță, priceperea și, putem spune, măiestria unei adevărate concertiste. Eleonora Geantă va trebui să urmărească totdeauna interpretări sonore și firești, fără îndulciri nejustificate de ton și creșteri și descreșteri inutile de intensitate, ce pot apărea la un moment dat doar decorative și formale, nelegate de cuprinsul de idei și sentimente al muzicii prezentate.

S-a mai remarcat, de asemenea, Lucian Rogulski, anul III mediu vioară (prof. Margareta Capeleanu) care a cîntat partea I-a din concertul nr. 7 de Beriot cu sensibilitate și cu un ton frumos, precum și Ilarion Ionescu-Galați anul III mediu (prof. Georghe Manoliu) care a interpretat o arie de Locillet și „Jota" de Manuel de Falla, cu tonul just, simțirea și înțelegerea unui violonist format.

La violoncel s-au distins Egizio Lupașcu care a interpretat cu muzicalitate un cîntec de Ceaicovski și Gicu Braun deosebit de talentat, pentru tehnica bună și căldura pusă în interpretarea Variațiilor de Franchomme. Ambii elevi sînt în anul I mediu (prof. Iuliu Boniș). Tot la violoncel Francisca Damaschin a redat cu claritate și cu o ținută sobră sonatina de Beethoven.

Clasa de harpă a prof. Marica Pessione a prezentat la concertul-producție, pe Ioana Caracotă din anul II mediu care a cîntat corect, interpretînd un preludiu de Tournier, și pe Adina Mîndrilă anul I mediu, care a exe-

cutat tema cu variații de Glinka cu gingășie, curățenie și sensibilitate.

Sînt demne de relevat realizările școlii în sectorul instrumentelor de suflat, unde azi figurează o seamă de fete care cîntă cît se poate de bine: Victoria Roman anul III mediu, clasa de flaut a prof. A. Niculae, Georgeta Grigore anul III mediu clasa de trompetă a prof. L. Obreja, Rodica Gheorghiu anul III mediu clasa de fagot a prof. Em. Bîclea ș.a. S-a învins astfel prejudecata că asemenea instrumente nu sînt și pentru fete.

Am lăsat la urmă, pentru a sublinia cu toată căldura, însușirile unui adevărat artist. Paul Staicu, din anul III mediu, clasa de corn a prof. P. Nițulescu. El a cîntat dificilul concert în mi bemol major de Richard Strauss cu un ton de mare căldură, în mezzo-voce, cu o muzicalitate desăvîrșită. De altfel Paul Staicu s-a distins încă din anul trecut, cînd a fost laureat al celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților.

In marginea acestor audiții trebuie relevat faptul că școala a reușit să închege o orchestră simfonică de 65 persoane alcătuită exclusiv din elevii săi. Ea dispune de asemenea de zece formații de muzică de cameră, formații care în ultimii doi ani de curs sînt obligatorii.

Școala întîmpină însă greutăți. An de an localul este tot mai neîncăpător. Acest lucru va fi și mai greu simțit în toamna apropiată cînd ciclul elementar va deveni complet prin înființarea a încă două clase.

Pe de altă parte, școala duce lipsă de material didactic. Nu există piese pentru suflători ori pentru instrumente de coarde și datoria compozitorilor ar fi să scrie asemenea mici lucrări, progresive cu acompaniament de pian, care să slujească studiului tinerilor elevi.

O altă problemă, care ar trebui să fie luată în considerație și rezolvată cît mai favorabil, este aceea a înființării pe lîngă școală a unei secții de instrumente populare: nai, cobză, țambal, taragot ș. a.

Este timpul ca studiul acestor instrumente să se desfășoare pe temeiuri științifice. Dezvoltarea crescîndă a ansamblurilor de muzică populară și de estradă o cere imperios.

J.-V. P.

CALENDAR MUZICAL

2 august

1891 — s-a născut la Roman compozitorul romîn Mihail Jora.

1921 — a murit la Neapole tenorul Enrico Carussa.

5 august

1811 — s-a născut la Metz compozitorul Charles Louis Ambroise Thomas.

1851 — are loc prima reprezentație de operetă la București, dată de trupa lui Matei Millo venită de la Iași.

6 august

1787 — a murit la Paris compozitorul și violonistul François Francoeur (n. 1698).

1942 — a murit la București compozitorul romîn Alfons Castaldi (născut la 1872 lîngă Neapole).

9 august

1919 — a murit la Montecatini lîngă Florența compozitorul Ruggiero Leoncavallo.

10 august

1865 — s-a născut la Petersburg compozitorul rus Alexandr Constantinovici Glazunov.

1950 — a murit la Moscova compozitorul sovietic Nicolai Iacovlevici Miascovsky.

11 august

1861 — s-a născut la Moscova compozitorul rus Anton Stepanovici Arensky.

12 august

1928 — a murit la Morawska Ostrava compozitorul ceh Leos Janacek.

13 august

1912 — a murit la Paris compozitorul Jules Emile Frédéric Massenet.

14 august

1893 — s-a născut la București Alfred Alessandrescu, dirijor și compozitor.

15 august

1787 — s-a născut compozitorul rus Alexandr Alexandrovici Alabiev.

1890 — s-a născut la Paris compozitorul Jacques Ibert.

1907 — a murit la Berlin violonistul și pedagogul Joseph Joachim, prietenul intim al compozitorului Johannes Brahms.

17 august

1857 — s-a născut compozitorul romîn Eusebiu Mandicevschi.

18 august

1858 — a murit la Iași renumitul cîntăreț popular Barbu Lăutaru (Vasile Barbu Cobzaru).

19 august

1881 — s-a născut la Liveni (Dorohoi) George Enescu.

22 august

1862 — s-a născut la St. Germain en Laye compozitorul Claude Debussy.

1930 — a murit la București compozitorul Gheorghe Dinicu.

24 august

1908 — s-a născut la Vodnany violonistul ceh Vasa Prihoda.

25 august

1873 — s-a născut la București tenorul romîn Alexandru (Alecu) Bărcănescu.

1920 — s-a născut la Craiova violonista romînă Lola Bobescu.

27 august

1521 — a murit la Condé, Josquin Després (născut pe la 1450 în Honnegau) compozitor, cîntăreț și teoretician.

28 august

1914 — a murit la Novgorod compozitorul rus Anatol Liadow.

30 august

1876 — inaugurarea teatrului din Bayreuth.

31 august

1932 — a murit la București compozitorul romîn Gheorghe Cucu.

1948 — a murit A. A. Jdanov.

1 septembrie

1854 — s-a născut la Siegburg compozitorul Engelbert Humperdinck.

4 septembrie

1824 — s-a născut la Ansfelden (Austria de nord) compozitorul și organistul Anton Bruckner.

1919 — ia ființă la București societatea „Opera artiștii asociați" condusă de un comitet în frunte cu baritonul Jean Athanasiu. La 22 septembrie își schimbă denumirea în Societatea lirică romînă „Opera".

6 septembrie

1819 — s-a născut la București scriitorul Nicolae Filimon, primul critic muzical romîn.

9 septembrie

1949 — a murit la Garmisch compozitorul Richard Strauss.

12 septembrie

1764 — a murit la Paris compozitorul și teoreticianul Jean Philippe Rameau.

13 septembrie

1894 — a murit la Paris compozitorul Alexis Emanuel Chabrier.

24 septembrie

1909 — premiera la Moscova a operei „Cocoșul de aur" de Rimski-Korsakov.

Nr. 5 şi 6|1954 ale revistei „Sovetskaia Muzîka"

Nr. 5

Numărul se deschide cu un cîntec închinat celei de a 300-a aniversări a reunirii Ucrainei cu Rusia, „Cîntecul fraţilor", de A. Novikov, pe versuri de A. Malîşko.

In prima parte a articolului „Povestea despre floarea de piatră", autorii M. Sabînina şi A. Medvedev — prezintă un scurt istoric al creării acestui balet de S. Prokofiev. Baletul, inspirat de un basm de Bajov, a fost precedat de muzica pentru „Cenuşăreasa". Terminată în 1949, partitura de pian a baletului constituie o măiastră împletire şi succesiune de melodii ruse, scrise în spiritul limbajului specific scriitorului.

Înţelegerea adîncă pe care Prokofiev a avut-o pentru basm a determinat stilul, genul şi dramaturgia lucrării. Aceasta cuprinde trei planuri: a. — caracterizarea personajelor; b. — aspectul feeric al lumii de basm în care evoluează personajele; c. — fondul local (Ural) pe care se desfăşoară acţiunea.

Deşi se manifestă oarecum pasiv, personajele sînt totuşi foarte bine redate prin mijloacele muzicale. Cu toate că a lucrat împreună cu compozitorul, autorul scenariului L. Lavrovski, în goană după realizări feerice, n-a reuşit însă să pună în valoare muzica prin mijloacele dansului în montarea pe care a făcut-o baletului la Teatrul Mare. Autorii subliniază marile merite pe care le are în realizarea acestui spectacol colectivul de dans al Teatrului Mare.

Articolul „Despre măiestria orchestraţiei" de L. Danilevici este publicat şi în numărul de faţă al „Muzicii".

Cu prilejul celei de a 80-a aniversări a naşterii marelui compozitor şi folclorist leton Emil Melngailis, I. Vitolin prezintă într-un articol cîteva date biografice precum şi activitatea creatoare a acestui eminent culegător de cîntece populare, care a rămas cunoscut în dezvoltarea muzicii letone prin vasta sa culegere de cîntece, publicată în mai multe etape şi intitulată „In crînguri şi poieni". Inafară de valoarea lor artistică, importanţa acestor cîntece rezidă în faptul că ele dau posibilitatea de a se cunoaşte diferite procedee de prelucrare a cîntecelor populare.

Sub titlul „Concertul pentru pian de O. Gordeli", H. Tbileli prezintă această creaţie a tînărului compozitor gruzin. In cuprinsul articolului se analizează cele trei părţi ale concertului, remarcîndu-se îndeosebi finalul, care atrage prin superioritatea conţinutului lui emoţional, plasticitatea formei, prin limpezimea temelor principale. Autorul articolului recomandă talentatului compozitor să-şi cristalizeze o individualitate proprie şi să se inspire mai mult din folclorul gruzin.

Prezentarea operei „Marite" a compozitorului lituanian A. Raciunas, este făcută de N. Mihailovskaia. Libretul operei a fost scris de A. Venslova, P. Keidoşus şi I. Gustatis. Avînd ca subiect, fapta eroică a tinerei comsomoliste lituaniene Marite Melnikaite, răpusă de fascişti în lupta pentru independenţa patriei, opera prezintă reale calităţi muzicale, ca de pildă, o multilaterală înfăţişare a scenelor de masă şi justa împletire a cîntecului autentic popular cu teme şi caracterizări muzicale originale. Deficienţele operei rezultă din lipsurile libretului care nu conţine o acţiune dramatică suficient de închegată.

Al IV-lea cvartet pentru coarde de Anatoli Alexandrov, e prezentat de E. Makarov care subliniază de la început că lucrarea reprezintă un succes al muzicii de cameră sovietice. In paginile articolului autorul analizează pe rînd cele patru părţi ale cvartetului — moderato, vivo legiero, andante tranquillo, allegro giocoso — arătînd că valorosul compozitor a folosit în lucrarea sa, un singur cîntec cu adevărat popular, pe care l-a dezvoltat apoi liber şi larg. Lucrarea, melodioasă, caracterizată prin puritatea stilului, cîştigă din punct de vedere al unităţii ansamblului datorită unei minuţioase finisări.

Rubrica „La cea de a 50-a comemorare a morţii lui A. Dvorak", cuprinde articolul „Un mare compozitor umanist ceh" scris de cunoscutul muzicolog ceh Otokar Şourek la cererea redacţiei revistei „Sovetskaia Muzîka". Autorul prezintă în prima parte unele date legate de viaţa lui Dvorak care a trăit şi a creat ca şi Smetana în însemnata epocă istorică a luptei poporului ceh împotriva jugului austro-ungar.

Referindu-se la caracterul popular al creaţiei marelui compozitor, O. Şourek precizează că limbajul muzical popular folosit de Dvorak, capătă puterea unor înalte sinteze artistice. In întreaga moştenire a compozitorului, care cuprinde 11 opere, cîteva oratorii şi cantate („Requiem", „Te Deum", „Stabat mater", etc.), 9 simfonii, 5 poeme simfonice, 3 concerte pentru instrumente solo şi orchestră, serenade, suite, „Rapsodiile slave", „Dansurile slave", — nimic nu este fals, artificial, toate creaţiile sale oglindesc dragostea pentru oameni, pentru patrie, pentru natură. In finalul articolului autorul vorbeşte despre prietenia care l-a legat pe Dvorak de Ceaicovski.

La rubrica „Glinkiana" este publicat studiul „Tradiţiile nemuritoare ale lui Glinka" de I. Kremliov. Arătînd că măreţia unei creaţii se valorifică şi prin tradiţia pe care o creează, prin semnificaţia pe care o reprezintă pentru generaţiile viitoare, I. Kremliov analizează în studiul său influenţa pe care opera lui Glinka a exercitat-o asupra creaţiei lui Dargomîjski şi Serov, asupra grupului celor cinci şi asupra lui Ceaicovski. In timp ce apropierea dintre Glinka şi Dargomîjski se vădeşte în romanţele acestuia din urmă şi în concepţia operei sale „Rusalka", asupra lui Serov influenţa lui Glinka este mai limitată dar apare totuşi în opera „Iudith", apropiată întrucîtva de „Cneazul Holmski". M. Balakirev, ca şi Dargomîjski, a moştenit de la Glinka elementul fantastic şi epic, precum şi modul de prelucrare a cîntecelor populare care sînt împregnate de poezia şi de strălucirea coloritului cîntecului lui Glinka. Borodin a fost — precizează I. Kremliov — un „succesor organic al marelui său precursor, de la care a luat structura epico-lirică, fără a-l copia, ci descoperind el însuşi rezolvări originale pentru noile probleme artistice". Rimski-Korsakov s-a apropiat de Glinka nu prin caracterul epic-liric al operei sale ci prin posibilităţile sale de a folosi elementul fantastic de basm, prin poezia naturii etc. Aceste tradiţii se resimt şi în „Şeherezada". S-ar părea la prima vedere că Musorgski s-a îndepărtat cel mai mult de părintele muzicii ruse. Totuşi influenţa acestuia s-a manifestat la Musorgski în adoptarea tradiţiilor operei „Ivan Susanin" — ale cărei momente dramatice, patetice şi comice au fost aprofundate de el. Tot atît de greu este de discutat influenţa lui Glinka asupra lui Ceaicovski, al cărui dra-

matism contrastează cu optimismul luminos al predecesorului. Cu toate acestea Ceaicovski a fost cel mai consecvent şi autentic continuator al liricii lui Glnika, căreia i-a dat o orientare nouă, un conţinut dramatic. Ceaicovski a dezvoltat de asemenea, plasticitatea şi elanul creaţiei de dans a lui Glinka, ceea ce l-a ajutat să devină primul clasic al baletului rus, ale cărui baze fuseseră puse de Glinka. In încheierea studiului său, autorul arată că o influenţă mai mult sau mai puţin mare a părintelui muzicii ruse se poate constata la un mare număr de alţi compozitori.

Rubrica „Note din actualitate" cuprinde articolul „Cîntăreţii ucrainieni" de N. Mihailovskaia în care se evocă personalitatea unor eminenţi cîntăreţi ucarinieni, glorii ale scenei ruse şi sovietice. N. Mihailovskaia înfăţişează în ordinea vîrstei cîteva date biografice şi cele mai importante rolur' realizate de următorii interpreţi : M. Litvinenko, Volghemut, I. S. Patorjinski, I. Kiparenko-Damanski, M. Romenski, Z. Gaidai, M. Grişko, B. R. Gmîria, V. Kozenaţki, L. Rudenco, L. Lobanova-Rogaceva, E. Ciavdar.

Despre „Sutartinele", vechi cîntece populare lituaniene, care slăvesc munca şi care sînt de obicei cîntate de femei în timpul muncilor de vară, în timpul torsului etc. scrie Z. Slaviunas la rubrica „Creaţia populară". Sutartinele se deosebesc de celelalte cîntece prin melodie, ritm, structură şi se împart în două mari categorii: canonice şi liber polifonice. Genul acesta de creaţie populară a fost larg folosit în lucrările unor valoroşi compozitori lituanieni.

In cadrul prezentării „Problemelor moştenirii" se publică studiul muzicologului german G. Goldschmid „F. Schubert, în lumina unor noi cercetări". In prima parte a studiului său, scris pentru revista „Sovetskaia Muzîka", autorul arată cîteva din cele mai valoroase lucrări care s-au scris în ultimul timp despre Franz Schubert şi prezintă noi date, despre viaţa şi creaţia marelui compozitor.

Rubrica „Teatrul muzical" cuprinde mai multe articole. Montarea basmului liric „Rusalka" de A. Dvorak la teatrul de operă şi balet din Harkov este prezentată de E. Dobrînina care, povestind pe scurt subiectul operei, analizează apoi munca fiecărui interpret. E. Groşeva face o cronică a spectacolelor date cu prilejul decadei artei lituaniene şi literaturii la Moscova de colectivele de operă şi balet lituaniene : baletul „Pe malul mării" de I. Iuzeliunas, opera „Marite" de A. Raciunas etc. Aceste spectacole au vădit creşterea tînărului teatru de operă şi balet lituanian. Baletul „Cele şapte frumoase" de K. Karaev este prezentat de A. Gozenpud. Succesul baletului „Cele şapte frumoase" prezentat de Teatrul Mic din Leningrad s-a datorit compozitorului care s-a inspirat din scrierile poeţilor azerbaidjani, libretiştilor precum şi muncii talentate a regizorului P. Gusev, care a realizat o emoţionantă şi feerică punere în scenă a baletului. Ca o lipsă a spectacolului trebuie semnalat că tema eroică a piesei a fost mai puţin pusă în valoare decît cea lirică. Se relevă aportul deosebit al dansatorilor şi al dirijorului E. Grikurov. „Notele despre opera din Novosibirsk" sînt scrise de V. Levaşov şi V. Orlov. Deşi are în urma sa numai nouă ani de activitate, Teatrul de operă şi balet din Novosibirsk — odinioară un oraşel înapoiat din Siberia — a devenit o importantă instituţie muzicală din această regiune îndepărtată a ţării. Colectivul teatrului, valoros sub toate aspectele, a prezentat numeroase spectacole în ultimii ani printre care cele mai meritorii au fost cele cu „Hovanscina" de Musorgski, „Vrăjitoarea" de Ceaicovski şi „Tînăra gardă" de I. Meitus.

La Rubrica „Din sălile de concert" se semnalează sub forma unor mici note de critică muzicală cele mai importante concerte care au avut loc la Moscova, programele executate, precum şi contribuţia fiecărui interpret.

Printre turnee, se citează cel al muzicienilor unguri, care s-au produs la Moscova, în luna martie — turneul ansamblului de stat al R.S.S. Lituania, spectacolele ansamblului artistic al armatei cehoslovace, concertul corului popular din Ural, precum şi cel al artiştilor bulgari care au vizitat în această perioadă Moscova.

Nr. 6

Cu prilejul împlinirii la 1 iunie 1954 a 150 de ani de la naşterea întemeietorului muzicii clasice ruse M. I. Glinka, revista „Sovetskaia Muzîka" a apărut într-un cadru festiv. Astfel, pe coperta numărului 6 a apărut reproducerea schiţei de portret a lui M. I. Glinka lucrată de pictorul realist rus K. Briullov, care a fost unul din prietenii apropiaţi ai marelui compozitor.

Pe prima pagină — o vinietă, anii 1804—1954, şi cunoscutele cuvinte ale lui Glinka: „Muzica o creează poporul, iar noi, artiştii, nu facem decît s-o aranjăm".

Primul articol este intitulat „Veşnic viu" şi este iscălit de regretatul muzicolog sovietic, academicianul B. Asafiev. Articolul este inedit; a fost scris în vara anului 1944 în cinstea celei de a 140-a aniversări a naşterii lui Glinka. B. V. Asafiev prezintă biografia şi creaţia lui Glinka, scoţînd în evidenţă legătura strînsă pe care a avut-o marele compozitor de-a lungul vieţii sale cu poporul, cu muzica lui.

Sub titlul „Părintele muzicii ruse" se publică articolul lui D. Şostakovici, preşedintele comitetului jubiliar organizat cu prilejul sărbătoririi celei de a 150-a aniversări a naşterii lui M. I. Glinka. Scoţînd în evidenţă calităţile esenţiale ale muzicii lui Glinka, marea însemnătate a lui pentru muzica rusă, D. Şostakovici subliniază totodată preţioasele învăţăminte pe care le pot trage compozitorii sovietici din opera lui. „Sarcina noastră, sarcina muzicienilor sovietici — moştenitorii spirituali şi continuatorii marii şcoli ruse — este aceea de a crea toate condiţiile pentru a răspîndi în mod activ şi rodnic moştenirea muzicală a genialului Glinka".

I. Martînov iscăleşte articolul „Glinka şi cultura mondială". Vorbind despre locul proeminent pe care Glinka îl ocupă în istoria muzicii, I. Martînov arată marea însemnătate internaţională a exemplului lui ca făuritor al şcolii naţionale ruse de muzică, ca deschizător de drumuri noi în dezvoltarea metodei realiste în muzică. Muzica lui Glinka a fost deosebit de apreciată de mari maeştrii ai muzicii ca H. Berlioz, C. Saint-Saëns, Hans von Bülov, B. Smetana, ş.a. Azi operele lui Glinka sînt cîntate şi apreciate de întreaga lume. „Glinka e cu noi în lupta pentru pace, pentru fericire, pentru o artă înaltă pusă în întregime în slujba poporului" — scrie I. Martînov.

In articolul „Tînărul Glinka", cercetătorul V. Bogdanov-Berezovski analizează unele din creaţiile timpurii ale marelui compozitor.

V. Ţukkerman publică articolul „Kamarinskaia şi tradiţiile muzicii clasice ruse". Făcînd o analiză amplă a lucrării simfonice a lui Glinka şi a izvoarelor ei populare, V. Ţukkerman arată cu exemple concrete marea însemnătate pe care i-au acordat-o compozitori clasici ruşi ca Ceaicovski, Borodin, Rimski-Korsakov, Musorgski, Liadov, Dargomîjski ş.a., precum şi învăţămintele pe care le-au tras din aceste lucrări compozitori sovietici ca S. Prokofiev, D. Şostakovici, I. Dzerjinski, ş.a.

M. Druskin iscăleşte articolul „Dramaturgia lui Glinka" — o analiză a izvoarelor şi mijloacelor de expresie ale dramaturgiei operii la Glinka.

V. Rimski-Korsakov, rudă apropiată a lui N. Rimski-Korsakov, arată în articolul „Şcoala vieţii" influenţa avută de Glinka asupra marelui compozitor clasic rus.

O analiză a ciclului liric „Despărţire de Petersburg" al lui Glinka este publicată de cunoscuta cercetătoare V. Vasina-Grossman.

Nadejda Obuhova, marea cîntăreaţă sovietică, sub titlul „Cîntăreţul dragostei şi dreptăţii", vorbeşte de locul de seamă pe care-l ocupă creaţiile lui Glinka în repertoriul celor mai mari

cîntăreți ruși și expune propriile ei considerații din experiența ei de cîntăreață.

Sub titlul general „Lauri lui Glinka" se publică declarațiile unor mari muzicieni sovietici cu prilejul jubileului: I. Șaporin A. Haciaturian, Maxim Mihailov, Alan Bush, Biul Biul, Pablo Casals, Otar Taktakișvili, Veli Muhatov, Vaclav Dobias, Șalva Mșvelidze, Fernando Kardona.

La rubrica „Publicații și însemnări" se publică „O scrisoare necunoscută a lui Glinka", „un atestat al lui Glinka", articolul scris în 1837 despre „Ivan Susanin — o mare operă rusă cu muzica de Mihail Glinka" de Elim Meșcerski (un diplomat, poet și traducător, prieten al marelui compozitor), o contribuție a lui P. Rîbakova la biografia lui Glinka, o analiză a cîntecelor italiene ale lui Glinka scrisă de I Belza, prezentarea de către A. Orlova a lui Glinka-ascultător și a lui Glinka-editor de către A. Steinberg, articolul lui E. Kann-Novikova „Urmașii lui Glinka" și prezentarea „Glinka în zilele noastre" (publicații despre Glinka).

Sub titlul „Un însemnat fenomen al muzicii sovietice" se face o amplă dare de seamă asupra discuției care a avut loc la 29—30 martie și 5 aprilie la Casa Centrală a Compozitorilor în jurul Simfoniei a X-a de D. Șostakovici.

Discuția a fost foarte vie, la ea participînd cunoscuți muzicieni ca D. Kabalevski, I. Kremlev, V. Vanslov, I. Dzerjinski, N. Peiko, M. Veinberg, Kara Karaev, I. Levitin, I. Rîjkin, I. Nestiev ș.a.

Concluziile au fost trase de G. Hubov, locțiitor al secretarului general al Uniunii Compozitorilor Sovietici, care a arătat însemnătatea lucrării lui D. Șostakovici și a ridicat o serie de probleme legate de critica muzicală.

La rubrica „Din sălile de concerte" se publică cronici scurte despre un concert de cantate ruse, un concert de muzică corală italiană, concertele nonetului ceh, un concert din lucrările lui R. Wagner.

Se publică și o scenetă satirică despre o vizită a lui Glinka... la Uniunea Compozitorilor Sovietici.

La rubrica „De peste hotare" putem găsi dări de seamă despre concertele artiștilor sovietici în Franța, despre dirijorul italian Willy Ferrero care a murit la 24 martie la Roma, precum și materialul critic „Senzațiile decadenței" (răsfoind ziarele americane). Se publică și o scurtă prezentare de către Liviu Ionescu a „Cantatei Bucureștiului" de Alfred Mendelsohn.

Apare și rubrica „Cronica". Ca supliment muzical la nr. 6 se publică ciclul „Despărțire de Petersburg" de M. Glinka.

CUPRINSUL :

		Pag.
1944 — GLORIOSUL DECENIU — 1954		
Declaraţii ale compozitorilor : Ion Chirescu, Dimitrie Dinicu, Max Eisicovits, Ludovic Feldman, Valentin Gheorghiu, Alfred Mendelsohn, Marţian Negrea, Zenaida Pally, Radu Paladi, Ion Vasilescu, Anatol Vieru, Ion Voicu		3
Zece ani de creaţie muzicală romînească	*Zeno Vancea*	9
Spre o nouă muzicologie romînească	*Andrei Tudor*	17
Radiodifuziunea în slujba muzicii romîneşti	*Iuliu Topor*	20
Zece ani de activitate a Filarmonicii de Stat din Bucureşti . .	*Dan Negreanu*	23
Despre activitatea orchestrei „Barbu Lăutaru“	*C. Gh. Prichici*	29
Teatrele de operă în cei zece ani de la eliberare	*Ion Goia*	36
Al treilea concurs pe ţară al Căminelor Culturale	*Filaret Barbu*	39
Pentru continua stimulare a creaţiei originale	*Maximilian Kraus*	46
Din viaţa muzicală a Clujului	*Gh. Merişescu*	48
Viaţa muzicală în Banat	*Liviu Rusu*	51
Un deceniu de activitate muzicală la Iaşi	*Petre Botezatu*	55
Viaţa muzicală la Reşiţa	*Sever Damaşa*	59
NOI CREAŢII ROMINEŞTI		
„Uvertura festivă“ de Ludovic Feldman	*Frederic Wanek*	62
Din lucrările muzicale scrise în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării Patriei	* * *	64
MARI ANSAMBLURI ARTISTICE		
Ansamblul de cîntece şi dansuri al C.C.S.	*Ioan Popa*	66
Ansamblul de cîntece şi dansuri al M.F.A.	*Romulus Duma*	68
Ansamblul de cîntece şi dansuri al C.C. al Sindicatului Muncitoresc C.F.R.	*Mugur Mardan*	70
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ		
Despre măiestria orchestraţiei	*L. Danilevici*	73
O operă romînească după Cehov — „La drumul mare“ de C. Nottara —	*Viorel Cosma*	78
DE PESTE HOTARE		
Decernarea titlului de „Artist al Poporului al U.R.S.S.“ compozitorilor I. Şaporin, D. Şostakovici şi A. Haciaturian . .	* * *	80
Artiştii romîni la festivalul „Primăvara la Praga“	*Pavel Eckstein*	82
Presa din R. Cehoslovacă despre muzicienii romîni	* * *	83

VIAȚA MUZICALĂ

Prin sălile de concert	* * *	84
Spectacolul de estradă „Miniaturi pe portativ“	*C. T.*	85
Spectacolul Ansamblului de cîntece și dansuri al Dir. Generale a Rezervelor de muncă	*C. Romașcanu*	86
Producția spectacol a clasei de operă	*J V. Pandelescu*	87
Tinere talente promovate de școala medie de muzică	*J. V. P.*	87
Calendar muzical		89

RECENZIE

Nr. 5 și 6/954 ale revistei „Sovetskaia Muzîca“	90

SUPLIMENTE:

PROBLEME ALE CÎNTECULUI SOVIETIC

Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor sovietici

16 pagini, lei 1.—

1944 — GLORIOSUL DECENIU — 1954

CÎNTECE ȘI CORURI

40 pagini, lei 5.—

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon 1.33.61

PROBLEME ALE CÎNTECULUI SOVIETIC

PLENARA a VII-a A CONDUCERII UNIUNII COMPOZITORILOR SOVIETICI

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
Nr. 7—8/1954

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici

Către sfîrşitul anului trecut a avut loc la Moscova a VII-a Plenară a conducerii Uniunii Compozitorilor sovietici, consacrată problemelor cîntecului. In cadrul plenarei au fost audiate un număr mare de cîntece ale compozitorilor sovietici şi cîntece populare contemporane în interpretarea unor cunoscuţi solişti şi a marilor ansambluri din U. R. S. S.

Raportul „Despre situaţia şi sarcinile de viitor ale creaţiei sovietice de cîntece" a fost prezentat de V. G. Zaharov, secretar al Uniunii. Un coreferat despre problemele poeziei pentru cîntece a fost prezentat de cunoscutul poet Lev Oşanin.

Rapoartele au fost urmate de discuţii la care au participat un număr însemnat de compozitori, poeţi, interpreţi şi muzicologi.

Situaţia şi sarcinile creaţiei de cîntece *)

de V. G. ZAHAROV

Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. are menirea să joace un rol important în dezvoltarea genului cîntecului sovietic, gen atît de iubit de popor. Pentru prima oară de la existenţa sa, Uniunea Compozitorilor a consacrat o plenară unională specială problemelor artei cîntecului. In zilele cît a durat plenara, opinia publică a avut posibilitatea să se familiarizeze nu numai cu realizările cîntecului rus sovietic, care păşeşte în fruntea creaţiei noastre de cîntece, ci şi cu remarcabilele creaţii de cîntece ale republicilor frăţeşti din Uniunea Sovietică.

Hotărîrea Plenarei din septembrie a Comitetului Central al Partidului, precum şi o serie de măsuri luate de guvern în ultimul timp, urmăresc realizarea unui mare şi rapid avînt al agriculturii şi producţiei bunurilor de larg consum. In toate aceste hotărîri istorice se manifestă grija părintească a partidului şi guvernului care urmăresc să facă viaţa oamenilor sovietici mai bogată, mai frumoasă, mai plină de conţinut. Aceste hotărîri dezvăluie cu o forţă uriaşă umanismul şi puterea de neclintit a orînduirii sovietice.

Şi în faţa noastră, a creatorilor din domeniul artei muzicale, se ridică sarcini noi. Poporul cere o muzică tot mai bună, care să poată inspira pe vrednicii oameni ai muncii de la oraşe şi sate, la noi fapte menite să ducă la înflorirea patriei noastre iubite, să poată înfrumuseţa viaţa zilnică a oamenilor sovietici. Relevînd succesele repurtate în trecut, nu putem trece cu vederea marile lipsuri proprii actualei stări a creaţiei în domeniul genurilor muzicale de masă. Oamenii sovietici se plîng pe bună dreptate de sărăcia şi monotonia repertoriului de cîntece din ultimii ani, de faptul că nu se mai imprimă noi discuri bune, de caracterul plictisitor şi nesemnificativ al unora dintre emisiunile de radio, de şablonizarea şi stagnarea ce se constată în activitatea multor colective corale.

Poporul cere compozitorilor, artiştilor, o adevărată abundenţă de opere muzicale în toate genurile. Noi trebuie să răspundem prin fapte la aceste exigenţe justificate.

Uriaşa însemnătate artistică şi ideologico-educativă a cîntecului este bine cunoscută. De mai bine de treizeci şi şase de ani, cele mai bune din cîntecele noastre slujesc cu credinţă poporului, în lupta şi în munca lui, ajutînd la educarea sentimentelor patriotice şi a conştiinţei comuniste a oamenilor sovietici.

Cele mai bune cîntece sovietice au cîştigat dragostea întregului popor nu numai pe cuprinsul patriei noastre, ci într-o mare măsură şi înafara hotarelor ei. Ele au devenit un bun al milioanelor de oameni simpli din lumea întreagă, cîntecele sovietice răsună cu putere la festivalurile internaţionale ale tineretului democrat, exercită o acţiune binefăcătoare asupra actualei creaţii înaintate de cîntece din ţările străine şi slujesc cauza luptei pentru pace şi democraţie, pentru prietenia popoarelor din lumea întreagă.

Melodiile celor mai bune cîntece ale noastre au răsunat şi răsună departe dincolo de hotarele statului sovietic. Se ştie că melodia „Prin văi şi dealuri" a fost imnul republicanilor spanioli în lupta împotriva bandelor fasciste ale lui Franco. Se ştie că melodia plină de bărbăţie „Katiuşa" a devenit cîntecul de marş al partizanilor italieni, care i-au zdrobit pe asupritorii fascişti. In cursul unei recente călătorii în China, am constatat cu mîndrie că o mulţime de oameni, de la mic la mare, fredonează pretutindeni cîntecul sovietic „Moscova-Pekin". Putem da cu uşurinţă multe exemple de acest fel. Cîntecul sovietic păşeşte în avangarda mişcării muzicale democrate internaţionale. Această împrejurare ne impune în mod special obligaţia de a îmbunătăţi fără încetare calitatea ideologică şi artistică a creaţiei noastre de cîntece.

In continuare, autorul arată că dezvoltarea cîntecului de-a lungul a treizeci şi şase de ani s-a făcut în lupta cu influenţele decadente burgheze şi avînd drept izvoare principale comorile cîntecului popular clasic, ale cîntecului rus ţărănesc, ale cîntecului revoluţionar muncitoresc, apoi romanţele, strigăturile şi folclorul ostăşesc ca şi cîntecele popoarelor frăţeşti. O luptă neînduplecată a trebuit dusă împotriva reînvierii „liricii de cîrciumă" din perioada N.E.P.-ului şi a influenţelor proletcultiste. De un nepreţuit ajutor pentru lichidarea acestora a fost Rezoluţia C.C. al Partidului din aprilie 1932 cu privire la desfiinţarea R.A.P.P.-

*) *La baza acestui articol apărut în „Sovetskaia Muzîca" nr. 2/1954 se află raportul prezentat de V. G. Zaharov la plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor, ţinută la Moscova la 24 decembrie 1953.*

ului şi R.A.P.M.-ului. Un avînt extraordinar a căpătat creaţia de cîntece între 1930—1940 — anii de afirmare victorioasă a orînduirii socialiste cînd prin grija partidului şi a guvernului au fost distinse o serie de ansambluri, ca de pildă „Piatniţki", au fost promovate noi cadre de compozitori talentaţi, au fost organizate decade ale artei naţionale, s-a dezvoltat activitatea artistică de amatori.

Inaltele sentimente ale omului sovietic, bucuria cuceririlor socialiste au răsunat într-o serie întreagă de cîntece.

Noua structură intonaţională care s-a afirmat în cele mai bune cîntece sovietice din perioada 1930—1940, s-a oglindit şi în muzica simfonică şi de operă creată în aceşti ani. Realizările obţinute de compozitorii sovietici se datoresc, între altele, apelării cu curaj la izvoarele variate ale cîntecului popular, străduinţelor lor de a satisface cerinţele estetice înalte şi variate ale auditorului, şi nu de a le impune acestora „norme stilistice" aşa cum făceau cei de la R.A.P.M.

Hotărîrile Comitetului Central al Partidului cu privire la problemele de literatură şi artă, precum şi o serie de precizări ulterioare ale presei de partid, îndreptate împotriva formalismului şi cosmopolitismului, au fost de un nepreţuit ajutor în lupta pentru puritatea ideologică a cîntecului sovietic. Critica de partid a subliniat cu deosebită tărie marea însemnătate a tradiţiilor populare şi clasice în creaţia muzicală, osîndind cu hotărîre atît construcţiile formaliste, cît şi indulgenţa speculativă faţă de gusturile înapoiate.

In anii de după război, cele mai bune cîntece consacrate nobilei sarcini a luptei pentru pace, s-au bucurat de un mare succes şi pe deplin meritat. Aci e necesar să subliniem în mod special meritele lui A. Novikov, creatorul „Imnului tineretului democrat", cunoscut în lumea întreagă, ale lui S. Tulikov care a compus cîntecele „Sîntem pentru pace" şi „Marşul tineretului sovietic" şi ale lui V. Muradeli, autorul cîntecelor „Imnul Uniunii Internaţionale a Studenţilor" şi „Moscova-Pekin". D. Şostakovici, V. Belîi, A. Haciaturian, I. Dunaevschi, A. Babadjanian, B. Alexandrov şi alţii, sînt autorii unor cîntece pline de viaţă, consacrate cauzei păcii şi distinse la festivalurile şi concursurile internaţionale. Cele mai bune dintre aceste cîntece conţin trăsăturile noului, îmbogăţind cîntecul de luptă sovietic. Printre cîntecele reuşite, dar puţin numeroase deocamdată, consacrate muncii paşnice constructive a oamenilor sovietici, trebuie relevată creaţia plină de talent a lui Valentin Makarov, mort înainte de vreme. Este vorba despre suita lui de cîntece „Fluviul-erou", interesantă prin atitudinea sa creatoare şi curajoasă faţă de tradiţia populară.

Ar fi nedrept dacă nu am semnala încercările stăruitoare ale compozitorilor noştri de cîntece de a crea un cîntec liric evocator al unor momente din viaţa zilnică. Ascultătorii sovietici au apreciat unele compoziţii de acest fel create după război, cum sînt ciclul de cîntece „Intoarcerea soldatului" de V. Soloviev-Sedoi şi A. Fatianov, „Cîntec de recoltă" şi „Grîu aurit" de M. Blanter şi M. Isakovski, „Dealurile lui Lenin" şi „Insoţindu-l pe armonist" de I. Miliutin şi E. Dolmatovski, „Armonica singuratică" de B. Mokrousov. Inafară de autorii amintiţi pînă aici, o muncă intensă în genul creaţiei de cîntece depun şi compozitorii B. Alexandrov, B. Terentiev, V. Sorokin, E. Jarkovski, E. Liadova, A. Ostrovski, D. Priţker, M. Tabacinikov, P. Akulenko, S. Zaslavski, P. Gutin, Andrei Novikov, V. Levaşov şi alţi compozitori ruşi sovietici.

Multe cîntece remarcabile au fost create de compozitorii din celelalte republici unionale şi din republicile autonome. Pentru realizările lor de seamă în domeniul creaţiei de cîntece au fost distinşi cu premiul Stalin, compozitorii A. Satian (Armenia), A. Kos-Anatolski şi P. Maiboroda (Ucraina), S. Rustamov (Azerbaidjan), B. Kîrver (Estonia), F. Lukin (Ciuvaşia), S. Iudakov (Uzbekistan). La acestea mai vrem să adăugăm numele unor talentaţi autori de cîntece ca G. Veriovka (Ucraina), K. Zakarian (Armenia), M. Zarin (Letonia), G. Ernesaks (Estonia), I. Şviadas (Lituania), R. Gabicivadze (Gruzia), V. Olovnikov (Bielorusia), Z. Şahidi (Tadjikistan), A. Maldîbaev (Kirghîzia) şi D. Faizi (Tataria). Firește, aceste nume nu epuizează lista compozitorilor talentaţi care lucrează activ la crearea de cîntece în toate republicile sovietice.

Dar în acelaşi timp, trebuie să arătăm că în ultimii ani, în creaţia noastră de cîntece s-au manifestat şi unele lipsuri serioase care au pricinuit o rămînere în urmă generală a cîntecelor faţă de cerinţele crescînde ale poporului.

Chiar dacă apreciem cu foarte multă indulgenţă situaţia actuală a creaţiei de cîntece, trebuie să recunoaştem că în ultimii doi-trei ani, aproape că nu au existat realizări vii, asemănătoare celor care au asigurat mai înainte renumele cîntecului sovietic.

Dintre melodiile compuse de curînd, iese fără îndoială în evidenţă cîntecul viguros şi semnificativ al lui V. Muradeli „Partidul călăuzitorul nostru" pe cuvinte de S. Mihalcov, care este executat cu succes de multe echipe de cor. Deocamdată însă este greu de precizat dacă această melodie va căpăta sau nu un caracter de masă.

Cîntecele despre pace, scrise în ultimul timp, nu sînt „înaripate", „comunicative", adică le lipsesc calităţile atît de caracteristice melodiilor create înainte.

Chiar şi compozitorii înzestraţi cu cel mai slab simţ autocritic trebuie să recunoască că lucrările lor recente sînt inferioare celor mai bune cîntece din anii trecuţi, în ceea ce priveşte semnificaţia conţinutului, expresivitatea artistică şi măestria lor.

Dacă este să judecăm după gradul de popularitate, trebuie să semnalăm în primul rînd unele cîntece ale lui B. Mokrousov, care au căpătat o foarte largă răspîndire. Desigur, B. Mokrousov a reuşit să răspundă într-o anumită măsură cerinţelor mari de cîntece lirice sentimentale. Dar lirismul melancolic care caracterizează multe din melodiile sale nu reprezintă decît un mic colţişor din lumea variată a sentimentelor şi stărilor de spirit ale oamenilor sovietici. Şi nu e de mirare că însuşi B. Mokrousov, închistîndu-se într-o sferă foarte îngustă de imagini, şi-a limitat foarte mult mijloacele de expresie muzicală, nedezvoltînd ci repetînd doar, fără simţul măsurii, procedee şi imagini melodice găsite de mult.

In ultimii ani au apărut adesea cîntece şterse, primitive, lipsite de individualitate creatoare şi de prospeţime artistică. Lumea sufletească a oamenilor sovietici este înfăţişată în majoritatea covîrşitoare a cîntecelor, în mod superficial, sărăcăcios. De aceasta se leagă şi extrema mărginire a mijloacelor de expresie, fie ele de gen, melodice, ritmice sau de factură. Astfel, în melodiile lirice „genul" predominant a devenit valsul. Poporul îndrăgeşte fără îndoială valsul, dar, ca să fim drepţi, acesta nu e în măsură să suporte povara la care îl condamnă compozitorii. Pe tărîmul cîntecului vesel predomină cupletul (strigăturile), care este de asemenea un gen foarte popular, dar chiar dacă admitem că acest gen este cel mai adecvat pentru cîntecul vesel, tot trebuie să ne mire cît de slabă este în acest gen fantezia compozitorilor faţă de cea populară şi cît de săracă este faţă de ea. In fond, majoritatea cupletelor create de compozitorii noştri

Există compozitori care, încercînd să-şi apere cîntecele de critică, afirmă că aceste cîntece plac pentru faptul că sînt populare. Intr-adevăr, din cînd în cînd se iveşte la noi cîte un cîntec de felul acelui „Cîntec al şoferului" şi te pomeneşti că pentru o bucată de vreme devine parcă popular. Dar invocarea acestui fel de „popularitate" este sau extrem de naivă, sau intenţionat calculată.

Cîntecele, ca şi cărţile, au o soartă a lor. Cîntecele (de felul celui amintit mai sus) care satisfac gusturile înapoiate, nu au o viaţă lungă. Înţelepciunea şi gustul artistic înnăscut al poporului aleg numai cîntecele cu o înaltă valoare estetică.

Cîntecele care au biruit trecerea timpului, care au fost recunoscute de popor, răspund într-adevăr cerinţelor pe care le ridică caracterul popular. Trebuie însfîrşit să învăţăm să facem deosebirea între popularitatea întîmplătoare, vremelnică şi adevăratul caracter popular.

Cu prilejul selecţionării cîntecelor care trebuiau să fie executate în cadrul concertelor Plenarei, ne-a fost dat să auzim în repetate rinduri cereri din partea unor autori care solicitau să se interpreteze un cîntec vădit slab, sub pretextul popularităţii lui. In alte cazuri, cedînd stăruinţelor autorului şi chiar ale organizaţiilor de compozitori, am acceptat să includem diferite cîntece, nereuşite din punctul nostru de vedere, în programul concertelor plenarei. Aşa s-a întîmplat, de pildă, cu cîntecul „Sverdlovskul nostru" al compozitorului B. Ghibalin din Sverdlovsk, cîntec care, după cîte ni se pare, este foarte primitiv şi poartă pecetea prostului gust. Este foarte regretabil că nici autorul, nici filiala din Sverdlovsk a Uniunii Compozitorilor, nu au ţinut seamă de critica obiectivă făcută acestui cîntec şi invocînd din nou popularitatea lui în rîndurile locuitorilor Sverdlovskului, au manifestat o dîrzenie cît se poate de puţin justificată în apărarea acestei melodii slabe.

Avem nevoie acum, mai mult decît oricînd în trecut, de o deosebită exigenţă faţă de munca noastră. Mulţi dintre noi avem tendinţa să supraapreciem realizările din domeniul creaţiei de cîntece, considerînd că „în general" compozitorii creează multe cîntece bune. Poporul însă, apreciază mult mai just şi mai exigent munca noastră: el nu este mulţumit de situaţia actuală din domeniul creaţiei de cîntece şi are dreptate.

E caracteristic faptul că principalii autori de cîntece — Soloviev-Sedoi, Dunaevski, Blanter şi alţii — şi-au redus considerabil activitatea creatoare şi, de ce ne-am ascunde, sînt reprezentaţi la plenară aproape exclusiv cu realizări mult mai vechi.

Nu vom reuşi să îndeplinim aşa cum se cuvine sarcinile pe care ni le-au trasat Partidul şi poporul, dacă nu vom privi cu tot simţul autocritic necesar lipsurile din munca noastră, dacă nu ne vom strădui să realizăm o cotitură hotărîtoare şi un nou şi puternic avînt al cîntecului sovietic.

Trebuie să creăm multe cîntece noi, bune şi variate, trebuie să lichidăm cu reflectarea inegală, limitată, a diferitelor teme şi imagini din realitatea noastră. Astfel, viaţa de muncă a poporului nostru nu şi-a găsit încă o întruchipare inspirată în cîntecele noastre. Cu puţine excepţii, cîntecele consacrate satului colhoznic sînt extrem de superficiale şi dovedesc că mulţi dintre noi nu cunosc viaţa şi nici nu manifestă curiozitatea de a o studia. Nu se poate considera că participarea unor compozitori (şi încă a unui număr restrîns la spectacolele muzicale date pentru colhoznici), odată sau de două ori pe an, ar fi în măsură să prilejuiască formarea unei păreri cît de cît de aprofundate despre satul colhoznic din zilele noastre.

Hotărîrile partidului şi guvernului ne impun obligaţia să menţinem o legătură permanentă, organică, cu viaţa colhoznică pentru a putea să redăm în mod veridic, în cîntecele noastre, chipurile oamenilor din orînduirea colhoznică socialistă. Necunoaşterea satului de astăzi duce foarte adesea la o redare primitivă şi falsă a imaginilor din viaţa colhoznică. Eroii multor cîntece „colhoznice" sînt foarte dulcegi, înfrumuseţaţi şi monotoni. Aceste cîntece, de o vioiciune artificială, cam prea şlefuită şi lipsită de autenticitatea vieţii, nu oglindesc cîtuşi de puţin realitatea. E destul să amintim o serie întreagă de cîntece create în cursul ultimelor trei luni, în legătură cu specialiştii în agricultură care se duc la sate. Desigur, am fi putut saluta faptul că poeţii şi compozitorii noştri au reacţionat atît de rapid la o temă atît de importantă. Dar aproape toate aceste cîntece sînt atît de nesemnificative în ceea ce priveşte conţinutul lor, încît nu pot fi luate în serios. In concepţia autorilor lor, inginerii şi agronomii sovietici pleacă la sate ca nişte turişti într-o excursie de plăcere.

Trebuie menţionat şi un alt fenomen; unele din cîntecele compozitorilor estoni, consacrate vieţii colhoznice, creează impresia unei rupturi adînci între textele contemporane şi muzica străvechilor polci şi valsuri populare care nu a fost prelucrată în mod creator. De aci se poate trage concluzia că autorii acestor cîntece nu-şi fixează sarcini artistice precise în ceea ce priveşte crearea imaginilor din contemporaneitatea noastră.

Sarcinile mari ce ne-au fost trasate de plenara din septembrie a C.C. al P.C.U.S. ne obligă atît prin creaţia noastră, cît şi prin participarea nemijlocită la munca de educare muzicală, să sprijinim ridicarea culturală a satului colhoznic care este cauza întregului nostru popor.

Una din ramurile importante ale vastei noastre creaţii de cîntece este cea a cîntecului ostăşesc, destinat glorioasei Armate Sovietice care apără cu dîrzenie munca paşnică a ţării.

Tema apărării patriei a fost întotdeauna una din temele preferate ale compozitorilor noştri, iar cele mai bune cîntece ostăşeşti nu au devenit numai un bun al unităţilor armatei noastre ci şi al întregului popor. Totuşi, în ultimi ani, această temă a început să atragă mult mai puţin atenţia compozitorilor şi poeţilor. Desigur acest lucru este anormal. Nu se poate spune că în această direcţie nu se face nimic la noi. Au fost scrise o serie de cîntece ostăşeşti bune de către Akulenko, Sorokin, Kompaneiţ, Krucinin, Listov şi alţii, dar ele sînt cu mult inferioare celor mai bune cîntece compuse pe aceeaşi temă în perioada 1930—1950. Soldaţii noştri preferă cîntecele dinainte de război sau chiar unele cîntece populare vechi, ca acel „Oh, pe lîngă poieniţă, prin poieniţă".

Trebuie să îndreptăm cît mai mult atenţia compozitorilor şi poeţilor spre cîntecul militar şi să continuăm în acest domeniu tradiţiile bune din anii trecuţi. Sînt necesare şi cîntecele eroico-epice despre faptele de neuitat săvîrşite de ostaşii sovietici în cursul războiului trecut. De asemeni se simte nevoia unor marşuri bune care să poată fi de folos soldaţilor şi marinarilor noştri în viaţa lor militară de toate zilele.

Trebuie să lichidăm mărginirea ce se constată în dezvoltarea diferitelor genuri ale creaţiei de cîntece. Simţim cu toţii cît de necesar le este oamenilor sovietici cîntecul care dezvăluie în mod veridic artistic întreaga diversitate a sentimentelor omeneşti, cît de mare este nevoia de cîntece lirice care să înfrumuseţeze traiul zilnic al oamenilor sovietici.

In timpul din urmă se vorbeşte şi se scrie foarte mult despre cîntecul liric. Uneori se creează chiar impresia că la noi nu există şi nici n-au existat cîntece lirice, că aceasta ar fi o problemă nouă pentru creaţia noastră de cîntece. Acest lucru se datoreşte faptului că în lupta lor împotriva gustului

ieftin, primitiv şi prost (care se manifestă la unii colaboratori ai diferitelor instituţii şi organizaţii muzicale), au depăşit limita şi au supus în fond unei „blocade" cîntecul liric cu teme din viaţa zilnică.

In această privinţă, o mare parte din vină îi revine şi secretariatului Uniunii Compozitorilor care a privit cu destulă indiferenţă soarta ciudată şi tristă a cîntecului nostru liric, în loc să ajute pe compozitorii noştri să găsească calea justă a dezvoltării creatoare a acestui gen.

Adesea problema cîntecului liric este complicată şi încurcată în mod artificial. Nu este nevoie ca în acest domeniu să luăm totul de la început: în definitiv există destul de multe cîntece lirice sovietice care au fost temeinic adoptate şi există de asemeni tradiţii pozitive în acest domeniu. Ele trebuie doar dezvoltate în mod intens. Una din tradiţii constă în amploarea conţinutului cîntecului liric, care nu trebuie să se mărginească numai la sentimente de dragoste. Temele din viaţa cetăţenească, temele sociale şi patriotice au inspirat la timpul lor pe unii compozitori care au creat cîntece minunate, străbătute de un lirism şi de o duioşie sinceră. Voi cita unele cîntece ca „Drumuri" de A. Novikov pe text de L. Oşanin, „Cîntec comsomolist de rămas bun" de fraţii Dm. şi Dan Pokras pe versuri de M. Isakovski, „Rusia" tot de A. Novikov pe text de S. Alîmov, „Piatra cea scumpă" de B. Mokrousov pe text de A. Jarov, „Seara în port" de V. Soloviev-Sedoi pe cuvinte pe A. Ciurkin.

Avem cîntece lirice bune consacrate prieteniei dintre oamenii sovietici (de pildă „Unde sînteţi prieteni din acelaşi regiment" de V. Soloviev-Sedoi pe cuvinte de A. Fatianov). Există şi cîteva cîntece lirice reuşite, închinate luptei pentru pace, dintre care vom cita „Scrisoarea din Rouen" de I. Dunaevski şi „Cîntec pentru festival" de Z. Levina. Prin urmare, cîntecul liric ca manifestare a unui sentiment omenesc sincer în atitudinea artistului faţă de fenomenele variate ale realităţii, este caracteristic pentru creaţia de cîntece sovietice. Lirice sînt şi cîntecele pe care le-am amintit mai sus şi altele, pe care nu le-am citat.

In ceea ce priveşte lirica de dragoste, există şi aci, deşi puţine, totuşi incontestabile realizări de valoare. Dintre acestea putem aminti „Iubita mea" şi „Katiuşa" de M. Blanter, „In poienita însorită" de V. Soloviev-Sedoi. „Liliacul înfloreşte" de S. Katz, precum şi o serie de cîntece lirice de I. Dunaevski, B. Mokrousov, L. Liadova şi alţi compozitori. La concertele plenarei am avut prilejul să ascultăm şi vom mai asculta cîntece lirice de bună calitate create de compozitorii din republicile frăţeşti. Dintre acestea am vrea să citäm cîntecul „Sureia" de S. Rustamov, „Cîntec de leagăn" şi „Te iubesc" de A. Babaev, „Alîmkan" de A. Maldîbaev, V. Vlasov şi V. Fere, „Prunculuj meu" şi „Cîntec liric" de V. Kotoian, „Aktamak" de Karîmbaev, prelucrat de E. Brusilovski şi „Cîntecul lui Sakinat" de N. Daghirov. Desigur că această enumerare nu este nici pe departe completă.

Noi nu avem încă decît prea puţine cîntece lirice bune. Totuşi, putem afirma cu curaj că s-a creat şi există o tradiţie sovietică proprie a cîntecului liric. Această tradiţie trebuie dezvoltată în mod creator. Nu trebuie în nici un caz să urmăm sfaturile unor muzicieni care socotesc că pentru a dezvolta cu succes cîntecul liric este necesar să i se „injecteze" o doză din acea muzică de mîntuială a jazzului.

Aci nu este vorba de fătărnicie, deşi trebuie spus că se întîlnesc la noi şi manifestări de fătărnicie în atitudine faţă de unele din cîntecele lirice. Uneori noţiunea negativă de „filistin" se aplică la noi întregului domeniu al cîntecelor şi romanţelor cu teme din viaţa zilnică, ceea ce constituie, fireşte o greşeală grosolană.

Trebuie să dăm largi posibilităţi de dezvoltare cîntecului liric, limpede şi duios, dar în acelaşi timp trebuie să protestăm cu hotărîre împotriva acelei tendinţe primejdioase care susţine că toate mijloacele sînt bune pentru a obţine succesul şi popularitatea unui cîntec liric. In zilele noastre, cînd relaţiile noi, socialiste, dintre oameni se încheagă nu fără contradicţii şi luptă împotriva moravurilor străine, răspunderea compozitorilor şi poeţilor autori de cîntece este deosebit de mare în ceea ce priveşte educarea maselor şi răspîndirea, prin mijlocirea artei noastre, a înaltelor idealuri de frumuseţe şi umanism, proprii relaţiilor dintre oameni.

Tocmai de aceea e necesar să subliniem din nou faptul că ne este absolut străină muzica jazzului american, legată în mod organic de corupta morală burgheză. Să nu uităm că acest gen de muzică este unul din mijloacele de difuzare şi propagare a aşa numitului „mod de viaţă american", un mijloc de înlăturare agresivă a tradiţiilor naţionale din viaţa muzicală a diferitelor ţări. Trebuie să luptăm pentru puritatea conţinutului şi stilului liricei cîntecelor noastre, să o ferim de influenţa şlagărelor „interlope", de decadenta „melancolie de cîrciumă", de muzica sincopată bolnăvicioasă.

Aceste fenomene negative se mai manifestă pe alocuri în cîntecele noastre lirice. Sînt chiar unii care cred că „cîntecul de estradă" ar fi un gen aparte, asupra căruia nu s-ar extinde, chipurile, principiile estetice generale ale artei sovietice şi unde „totul este îngăduit". Acest punct de vedere este greşit. Muzica sovietică de estradă trebuie să se îmbogăţească cu opere de înaltă calitate artistică din toate genurile ei.

Trebuie să dezvoltăm în mod intens toate genurile creaţiei de cîntece. Avem nevoie de cîntece eroice, lirice, de dans şi vesele. Nu există genuri minore. In fiecare gen pot exista realizări cu adevărat artistice. Intreaga experienţă pozitivă a artei cîntecului popular este o mărturie în sprijinul acestei afirmaţii.

Trebuie să lărgim munca noastră pe tărîmul muzicii uşoare, distractive, care constituie o parte însemnată a vieţii muzicale a oamenilor sovietici. Trebuie să sprijinim în mod activ şi să stimulăm crearea de cîntece vesele, a unei muzici de dans vii şi atractive, cu forme şi ritmuri cît de variate.

In cîntecul nostru trebuie să răsune atît veselia cît şi bucuria, tristeţea şi melancolia dragostei. Noi avem dreptul să reglementăm felul în care să se oglindească în cîntece sentimentele vii şi fireşti ale oamenilor sovietici.

Trebuie să răsune din plin şi cîntece satirice şi cuplete ascuţite pe teme de cea mai mare actualitate, care să biciuiască aspectele negative din viaţa noastră. Uriaşa varietate a cerinţelor şi gusturilor artistice ale oamenilor sovietici nu poate fi ignorată.

Propaganda cîntecului pentru copii este organizată la noi în mod nesatisfăcător. Ceea ce editează Muzghizul nu satisface nici prin numărul titlurilor, nici prin tiraj, nici măcar a zecea parte din necesităţile ţării. Alte edituri ca de pildă „Molodaia Gvardia" sau „Detghiz", care în trecut editau cîntece pentru copii (fie chiar în număr redus), au renunţat în timpul din urmă cu desăvîrşire la această activitate.

In ceea ce priveşte creaţia de cîntece pentru copii, începînd încă din 1925, s-au evidenţiat un grup de compozitori (A. Alexandrov, M. Krasev, G. Lobacev şi M. Raucvergher), care s-au ocupat în mod serios de crearea de cîntece pentru copii. In anii trecuţi s-au înregistrat unele succese în acest domeniu. Printre cîntecele despre care am mai vorbit şi printre creaţiile multor altor compozitori (inclusiv compozitorii din republicile frăţeşti), există unele

lucrări pe care copiii le-au adoptat şi pe care le-au îndrăgit cu adevărat. Aşa sînt cele mai bune cîntece compuse de M. Starokadomski, D. Kabalevski, L. Polovinkina, Z. Levina, T. Popatenko, E. Tiliceeva, V. Ghercik, A. Filippenco, R. Gabicivadze, A. Arutiunian, B. Kîrver, I. Ozolin şi alţii.

Dar lucrările cele mai bune reprezintă doar o picătură în mare, faţă de necesităţile milioanelor de copii din ţara noastră. Şi ceea ce e mai important e faptul că puţine cîntece atractive au o melodie vie şi captivantă, care să capete un caracter cu adevărat de masă în rîndurile copiilor mai mari. Deocamdată aceştia preferă să cînte melodiile compuse nu de compozitori „pentru copii", şi nu anume pentru copii.

Se creează impresia că compozitorii care au creat cîntece pentru copii sînt adesea stăpîniţi de tot felul de dogme care îi împiedică să creeze cîntece bune, vii, atrăgătoare. În această privinţă joacă un anumit rol şi subaprecierea fanteziei şi a gradului de conştiinţă a copiilor sovietici.

În timpul din urmă activitatea creatoare a autorilor de cîntece pentru copii a scăzut în mod vizibil. Această situaţie nu mai poate fi tolerată. Este necesar ca să se organizeze prin toate mijloacele cercul compozitorilor care scriu cîntece pentru copii şi să se lichideze convenţionalismul şi canoanele care au prins rădăcină în acest domeniu.

Problema educaţiei muzicale a copiilor în ansamblul ei, trebuie să formeze obiectul unei largi dezbateri publice, cu participarea directă a C.C. al Comsomolului, a Ministerului Culturii, a Uniunii Compozitorilor, a editurilor, a palatelor pionierilor, etc. Trebuie să se obţină o îmbunătăţire fundamentală în această problemă importantă.

Mă voi opri acum asupra problemei măestriei în arta cîntecului. Noi ne-am deprins întrucîtva cu marile lipsuri ce există în acest domeniu şi pe care le privim uneori cu indiferenţă. Nu mai vorbesc despre aşa numiţii „melodişti" pe care îi educăm şi îi instruim în mod nesatisfăcător. Dar chiar şi printre compozitorii de profesie care lucrează în domeniul cîntecului sînt destui oameni care nu pot fi numiţi în nici un caz maeştri în meseria lor. Cîntecele pe care le auzim interpretate de coruri şi ansambluri aparţin în multe cazuri numai în parte compozitorilor înşişi, căci prelucrarea corală, orchestrarea şi uneori chiar armonizarea se datorează altora care sînt efectiv coautori ai cîntecelor respective. Acest lucru duce la despersonalizarea cîntecelor interpretate de ansambluri, deoarece cu toate că melodiile diferă, ele sînt prelucrate, armonizate şi orchestrate de unii şi aceeaşi muzicieni care şi-au făcut din aceasta o specialitate.

Se poate spune că dezvoltarea cîntecului coral de masă, pe mai multe voci, este frînată în mare măsură de faptul că de obicei compozitorii nu stăpînesc măestria scrisului coral, nu se perfecţionează în domeniul polifoniei şi nu studiază experienţa cîntecului popular pe mai multe voci.

Frînarea la care duce şablonizarea multor cîntece se explică de asemenea în mare măsură prin automulţumirea autorilor, prin stagnarea lor în munca profesională, prin lipsa unor căutări creatoare în sensul lărgirii si îmbogăţirii mijloacelor de expresie muzicale. Or, fără căutare neîncetată şi fără muncă creatoare îndîrjită nu poate să existe măestrie.

Compozitorii de cîntece nu trebuie să se închidă în sfera unui singur domeniu, al creaţiei muzicale. E uimitor faptul că pînă şi compozitorii cei mai buni, care stăpînesc arta expresivităţii melodice, nu-şi încearcă forţele în genul romanţei căci acest lucru ar putea să exercite o influenţă pozitivă şi asupra creaţiei de cîntece, contribuind la lichidarea „respiraţiei scurte", a acelei forme schematice şi rectilinii proprie multor cîntece.

Cîntecele noastre sînt foarte uniforme în ceea ce priveşte forma. Temă — refren — iată forma predominantă, aproape singura formă, sub care ni se prezintă cîntecele. Nu se compun cîntece fără refren sau cîntece care să obţină un contrast de tempo între temă şi refren, cîntece jucăuşe, cîntece teatralizate, pe scurt nu se foloseşte uriaşa varietate de forme ale creaţiei populare.

Uniunile de compozitori trebuie să sprijine mai activ perfecţionarea măestriei în creaţia de cîntece şi să contribuie la înlăturarea hotărîtă şi deplină a diletantismului, a metodelor meşteşugăreşti.

Pentru dezvoltarea cîntecului sovietic, critica, gîndirea teoretică, sînt de o importanţă vitală. Trebuie să o spunem pe faţă că dintre toate genurile de artă muzicală critica acordă cea mai puţină atenţie cîntecului. Oricare ar fi problemele de care s-ar lovi un cercetător sau un conferenţiar, el trebuie să înceapă în mai multe privinţe totul de la început, deoarece multe elemente dintre cele mai esenţiale ale creaţiei de cîntece nu au fost analizate.

Pînă în prezent nu există nici o lucrare serioasă care să prezinte în mod concludent problema caracterului popular al cîntecului sovietic.

Nu a fost de loc studiată experienţa cu adevărat uriaşă a creaţiei de cîntece din republicile surori care alături de problemele comune tuturor republicilor, include şi multe chestiuni concrete specific naţionale (de pildă problema dezvoltării pentatonicului în muzica ţinuturilor din Povoljie şi din republica Buriat-Mongolă sau problema atitudinii faţă de mugam în Azerbaidjan).

Aproape că nu a fost studiată problema influenţelor reciproce dintre cîntecele diferitelor republici sovietice, şi mai ales legătura reciprocă dintre cîntecul sovietic rus şi creaţia de cîntece a celorlalte popoare.

Dezvoltarea cu succes a cîntecului are nevoie, ca de aer curat, de o critică permanentă şi vie, capabilă să analizeze în mod just dezvoltarea individuală a unui compozitor cu toate greutăţile şi contradicţiile ei şi să dea o apreciere estetică justă a cîntecelor noi. Dar la noi apar mult prea puţine articole în reviste şi ziare, mult prea puţine broşuri şi monografii consacrate compozitorilor şi poeţilor autori ai textelor de cîntece, sau chiar diferitelor cîntece, chiar şi acelora care au dobîndit o mare însemnătate în viaţa spirituală a poporului nostru. Cu mici excepţii monografiile consacrate autorilor de cîntece au un caracter jubiliar-apologetic şi contribuie prea puţin la dezvoltarea creaţiei de cîntece. E necesar să schimbăm metodele de apreciere critică a cîntecelor. Pînă în timpul din urmă în criticile întîmplătoare şi episodice care se ocupau de cîntece se acorda mult prea multă atenţie căutării şi demascării intonaţiilor suspecte, ca şi cum intonaţia în sine ar forma conţinutul cîntecului. Această „boală a copilăriei" criticii noastre trebuie lichidată.

Nu e mai puţin importantă atmosfera critică creată la noi în jurul cîntecelor în cadrul uniunilor de compozitori. Viaţa creatoare a comisiilor noastre de cîntece şi a secţiilor se desfăşoară în mod foarte sters. Comisia de cîntece de la Moscova nu a fost în stare să antreneze în munca ei un număr cît mai mare de compozitori de seamă. In fond, nici una din problemele vitale ale creaţiei de cîntece nu a stîrnit în cadrul secţiilor noastre o dezbatere aprinsă, vie, un schimb de păreri viu şi deschis. Ascultînd ca la bandă rulantă sute de cîntece, se pierde din vedere personalitatea autorului, calea lui individuală de creaţie. Intr-adevăr, a fost oare dezbătută măcar odată în atmosfera tovărăşească, creaţia unor compozitori ca I. Dunaevski, V. Soloviev-Sedoi şi M. Blanter ?

Comisia de cîntece este absolut datoare să recunoască toate forţele creatoare pentru ca într-o atmosferă plină de interes faţă de dezbaterea proble-

melor ce o frămîntă, să găsească căi juste, atît comune cît şi individuale, pentru rezolvarea lor.

Vina pentru rămînerea în urmă a creaţiei de cîntece o poartă în mare măsură Secretariatul Uniunii noastre, care nu a ştiut să îndrume munca compozitorilor în domeniul cîntecului, să trezească în ei tendinţa unor neîncetate căutări creatoare şi să biruie izolarea din rîndurile lor. Rarele audieri de cîntece la şedinţele secretariatului n-au dus la nici un fel de generalizări. Discuţiile aprinse despre cîntec, care s-au purtat în paginile revistei „Sovetskaia Muzîca" şi la Uniunea Compozitorilor, nu au găsit ecoul aşteptat în activitatea secretariatului. Această situaţie anormală trebuie radical schimbată.

Este de asemenea nesatisfăcătoare activitatea de tipărire a cîntecelor compozitorilor sovietici desfăşurată de Muzghiz. Creaţia variată şi bogată de cîntece din republicile noastre rămîne necunoscută cercurilor largi ale opiniei publice, deoarece nu se reflectă aproape de loc în activitatea Muzghiz-ului. Este de asemenea nesatisfăcător organizată editarea cîntecelor compozitorilor sovietici ruşi. Tirajele ediţiilor, chiar a celor mai cunoscute şi mai populare cîntece, sînt într-adevăr extrem de reduse şi nu pot satisface cererea. Editarea de cîntece într-un tiraj de 10.000 de exemplare şi el foarte restrîns, este o excepţie fericită şi rară.

La selecţionarea cîntecelor noi ce urmează să fie editate, Muzghiz-ul manifestă uneori o prudenţă şi o timiditate exagerată; multe cîntece care ar merita să fie editate rămîn netipărite vreme îndelungată.

Uneori apar cîntece noi în filme, reprezentaţii teatrale, emisiuni de radio. Unele dintre ele, cum au fost de pildă, fermecătoarele cîntece lirice ale lui R. Gabicivadze scrise pentru spectacolul „Libelula" stîrnesc un viu interes în rîndurile publicului larg, sînt notate de mînă şi răspîndite prin mijloace „orale". Dar Muzghiz-ul rămîne nepăsător faţă de acest lucru şi astfel multe cîntece vii, sugestive, aşteaptă un timp mult prea îndelungat pînă să vadă lumina tiparului.

In anii trecuţi cîntecele erau difuzate în mod activ de diferite ziare şi reviste. Un adevărat prieten al cîntecului sovietic era ziarul „Komsomolskaia Pravda", care nu numai că tipărea în mod regulat cîntecele, dar reunea pe compozitori şi poeţi la consfătuirile lor de joi. Acolo se ascultau şi discutau operele noi şi se forma o atmosferă creatoare prietenească care favoriza apariţia unor noi cîntece pentru tineret. In ultimii ani cîntecul este un oaspete rar în coloanele ziarului „Komsomolskaia Pravda". Interesul redacţiei faţă de el a scăzut în mod vizibil. Aceeaşi observaţie poate fi făcută, cu rare excepţii, în legătură cu alte ziare şi reviste.

Credem că a sosit momentul să ia fiinţă o revistă specială de cîntece de mase, în care să se publice sistematic ultimele lucrări în acest domeniu şi, înafară de aceasta, observaţii critice şi ecouri cu privire la cîntece. O asemenea publicaţie ar trezi un mare interes pentru creaţia de cîntece în rîndurile poporului nostru.

Se ştie prea bine că emisiunile noastre de radio difuzează pe scară foarte largă cîntecul sovietic. Nu s-ar putea face vreo imputare Radiodifuziunii noastre în privinţa numărului cîntecelor transmise, dar în ceea ce priveşte metoda folosită în emitere şi calitatea interpretării se constată lipsuri serioase. Cîntecele sînt prea des transmise, ca să spunem aşa, „pe bandă rulantă", iar atenţia ascultătorilor este rar îndreptată asupra celor mai noi şi mai merituoase melodii.

Lipsa aproape completă a emisiunilor de cîntece bine interpretate duce la impresia unei extreme uniformităţi a cîntecelor sovietice. Multe melodii sînt transmise în înregistrări învechite şi mereu în aceeaşi interpretare de care ne-am săturat.

In timpul reorganizării colectivelor de interpretare din cadrul reţelei de radioemisiune, au fost lichidate în unele republici, ansambluri care jucau un rol însemnat în răspîndirea cîntecului sovietic. Astfel, radiodifuziunea letonă a desfiinţat ansamblul de cîntece sovietice care a depus muncă susţinută pentru a da interpretarea cuvenită cîntecelor compozitorilor sovietici ruşi şi letoni. Acest ansamblu îşi cîştigase stima şi dragostea ascultătorilor din Letonia şi sîntem siguri că desfiinţarea lui este o greşeală.

Conducerea emisiunilor muzicale radio şi direcţia instituţiilor muzicale din cadrul Direcţiei Centrale de artă, nu participă, de fapt, la organizarea creaţiei de cîntece, limitîndu-se la rolul pasiv de recepţionare a cîntecelor create. In trecut aceste organizaţii îndrumau oarecum gîndirea creatoare a compozitorilor şi a poeţilor îşi manifestau interesul pentru creaţia lor şi stimulau crearea de cîntece necesare poporului.

In ultimii ani legătura creatoare dintre autori, direcţia instituţiilor muzicale şi conducerea emisiunilor muzicale radio a fost ruptă. A rămas doar, ca să spunem aşa, legătura organizatorică, care constă în aceea că operele prezentate de autor sînt fie acceptate, fie respinse. Se întîmplă uneori ca o instituţie să le primească, iar cealaltă să le respingă. De pildă, un cîntec primit la radio este transmis, dar nu este editat şi invers, un cîntec respins la radio vede lumina tiparului dar nu e transmis pe calea undelor.

Credem că, întrucît ambele instituţii fac acum parte din acelaşi minister, s-ar cuveni oarecum ca acţiunile lor să fie coordonate şi să se lichideze anarhia, chiar şi arbitrarul dovedit uneori cu prilejul aprecierii operelor. Această stare de lucruri îi dezorientează pe compozitori şi poeţi.

In general este necesar să începem a renunţa la practica aprecierii fără drept de apel, a aprecierii absolute a unui cîntec, după o primă familiarizare lipsită de profunzime. Or, această practică este destul de răspîndită în organizaţiile şi instituţiile noastre muzicale.

Această observaţie este valabilă şi pentru concursurile de cîntece, care se desfăşoară într-o atmosferă închisă de birou, ceea ce duce uneori la greşeli serioase în aprecierea diferitelor cîntece. Să ne amintim cum „a eşuat" la timpul său, la un concurs ţinut la Leningrad, „Cîntecul Patriei" al lui Dunaevski.

Trebuie schimbate metodele de ţinere a concursurilor; se cuvine ca hotărîrile juriului să fie rezultatul unei repetate verificări a cîntecelor în viaţă, în cadrul unui auditoriu larg.

In anii din urmă a încetat aproape cu desăvîrşire producţia de filme muzicale care la timpul lor au dat viaţă multor cîntece populare ale compozitorilor sovietici. Această situaţie este în contradicţie cu cerinţele poporului, căci comediile muzicale în care a răsunat cu putere cîntecul sovietic, au fost întotdeauna foarte populare.

Lipsită de filme de acest fel, arta noastră cinematografică a sărăcit vizibil în timpul din urmă. Noi sperăm că Ministerul Culturii va relua într-un viitor apropiat tradiţia sănătoasă a creării de filme muzicale.

Curentul activ al opiniei publice creat în jurul cîntecului e menit să joace un rol pozitiv şi în atragerea compozitorilor tineri la creaţia de cîntece. In anii din urmă mai că nu vedem printre autorii de cîntece reprezentanţi ai unui contingent nou de compozitori talentaţi. Tinerii compozitori care termină conservatoarele nu se interesează decît cu rare excepţii de cîntece. Facultăţile de compoziţie de la conservatoare nu ştiu încă să trezească studenţilor un interes temeinic pentru creaţia de cîn-

tece şi nici să le dea măestria necesară în acest domeniu.

Uniunea Compozitorilor acordă prea puţină atenţie tinerilor compozitori. Instituţiile muzicale folosesc cu multă sfială forţele tinere în munca de creare a cîntecelor. Totuşi, printre studenţi ca, de pildă, printre studenţii Conservatorului din Moscova, sînt unii care în primele lor încercări au dovedit un incontestabil talent în această ramură de activitate. Voi cita pe Andrei Babaev, A. Pahmutova, R. Boiko, M. Parthaladze, S. Saifudinov, D. Ahunov şi S. Agababov. Aceşti tovarăşi tineri şi alţii încă, trebuie ajutaţi prin toate mijloacele în activitatea lor viitoare pe tărîmul cîntecului.

La noi există toate condiţiile pentru ca să ajungem la o mare înflorire a creaţiei de cîntece. Avem în acest domeniu o moştenire variată şi foarte bogată, avem cadre minunate de compozitori şi poeţi care au multă experienţă şi un remarcabil talent. Sîntem însufleţiţi de ajutorul şi grija permanentă pe care ne-o arată Partidul Comunist şi Guvernul Sovietic, precum şi de atitudinea prietenească, plină de interes şi atenţie manifestată faţă de creaţia de cîntece de minunatul nostru popor. In aceste condiţii nu putem, nu avem dreptul să nu dăm tot ce ne permit forţele şi capacităţile noastre.

In faţa noastră stau sarcini de creaţie atrăgătoare, captivante. Dezvoltînd tot ce este mai bun din moştenirea noastră de cîntece şi mai ales din experienţa creaţiei de cîntece din epoca sovietică, inspirîndu-ne în permanenţă din viaţa contemporană şi fenomenele ei tipice, perfecţionîndu-se fără încetare măestria, vom reuşi, desigur, să realizăm acel belşug de cîntece pe care îl aşteaptă poporul din partea noastră.

Discuţii în cadrul Plenarei*)

In cadrul Plenarei a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., s-au purtat vii discuţii pe marginea rapoartelor ţinute de V. Zaharov şi L. Oşanin, consacrate sarcinilor dezvoltării cîntecului.

Au luat cuvîntul aproape cincizeci de vorbitori.

Muzicologul *I. Rîjkin* din Moscova, a arătat că una dintre particularităţile caracteristice ale cîntecului rus din vremea noastră este puternica accentuare a trăsăturilor sale naţionale. Vorbitorul a dat mai multe exemple din creaţia lui A. V. Alexandrov şi V. Zaharov în care se vădeşte păstrarea legăturilor, atît cu creaţia de cîntece ţărăneşti, cît şi cu creaţia de cîntece de la oraş; aceste două tipuri de cîntece populare conţin elemente comune tuturor oamenilor ruşi ai vremii noastre, fiindu-le apropiate oamenilor sovietici aparţinînd tuturor naţionalităţilor.

In continuare I. Rîjkin arată că unii compozitori subliniază în cîntecele lor baza naţională populară, dar uitînd de bogăţia melodică a creaţiei de cîntece populare, ei ajung să niveleze particularităţile caracteristice ale creaţiei de cîntece din diferite regiuni ale ţării. Această tendinţă este greşită.

I. Rîjkin a amintit de proiectul organizării unei societăţi corale unionale, arătînd că a venit momentul de a o înfiinţa pentru a întări contactul dintre creatori şi interpreţi, în vederea unei dezvoltări rodnice a cîntecului şi a artei corale.

Compozitorul *A. Kos-Anatolski* din Lvov a ridicat problema caracterului popular în muzică, criticînd încercările de a reduce noţiunea de caracter popular la citarea vechiului folclor ţărănesc. După părerea vorbitorului, prin caracter popular se înţelege, în primul rînd, caracterul popular al concepţiei ideologice şi artistice, vădită în cîntec. Compozitorul care caută să întruchipeze o asemenea concepţie, este liber în alegerea mijloacelor de expresie muzicală şi are dreptul să dezvolte în muzica sa intonaţiile, ritmurile şi particularităţile armonice din creaţia contemporană de cîntece populare. După părerea lui A. Kos-Anatolski, un compozitor poate să creeze melodii proprii fără să se adreseze direct izvoarelor folclorului. Dacă aceste cîntece se vor dovedi pregnante din punct de vedere muzical, înseamnă că acel compozitor a îmbogăţit prin creaţia sa fondul naţional de cîntece. Vorbitorul a criticat citarea superficială şi necreatoare a folclorului, care nu duce decît la un caracter popular formal, şi nu la unul autentic. Compozitorii trebuie să studieze temeinic creaţia populară, deoarece acest studiu îmbogăţeşte concepţia lor creatoare.

Muzicologul *A. Sohor* din Leningrad, a vorbit despre necesitatea de a împleti în cîntec elemente din diferite genuri şi de a îmbogăţi muzica cu melodii lirice. El a arătat că s-au instaurat un fel de canoane stiliste înguste: cîntecul liric este de obicei un vals sau un cîntec cuplet, cîntecul eroic este de obicei un marş, etc. A. Sohor a susţinut punctul de vedere după care soarta unui cîntec trebuieşte hotărîtă direct de auditorul din masă. Dacă un cîntec nu conţine greşeli ideologice şi e scris bine din punct de vedere profesional, el trebuie difuzat.

Acest punct de vedere a fost criticat de o serie de vorbitori care au arătat că un asemenea procedeu ar deschide drumul spre difuzare unui mare număr de cîntece mediocre, neinteresante, „cuminţi", dar neartistice. *L. Danilievici* a arătat că aprecierea cîntecelor trebuie făcută în mod colegial de către un colectiv de specialişti, cu diferite orientări şi gusturi, în care se va putea desfăşura o critică multilaterală şi principială a noilor lucrări. Tot în legătură cu problemele criticii, L. Danilievici a propus editarea unei culegeri speciale de articole consacrate cîntecului sovietic, în care să-şi spună cuvîntul compozitori, poeţi şi interpreţi şi totodată să se scrie materiale despre istoria creaţiei de cîntece — materiale care ar contribui la sintetizarea experienţei acumulate şi la lărgirea orizonturilor creatoare.

Compozitorul *I. Dzerjinski* din Leningrad, a arătat, între altele, că trebuie dezvoltat mai mult genul cîntecului eroic, genul muzicii lirice, ş. a. Vorbind despre însemnătatea cîntecului, el arată că un cîntec poate feri pe compozitor de rătăciri formaliste şi de oricare altă influenţă dăunătoare mai curînd decît un articol critic; orientarea spre cîntec aduce în creaţia compozitorului suflul contemporaneităţii.

Compozitorul *S. Acsiuk* din Moscova a arătat între altele necesitatea de a studia uriaşa diversitate de genuri de cîntece care circulă în masa poporului şi de a folosi această experienţă plină de învăţăminte. Totodată el a atras atenţia muzicienilor asupra creaţiei compozitorilor amatori în care, deşi adeseori se văd urme de diletantism, putem găsi imagini originale şi proaspete ale uriaşei mişcări înainte a maselor.

B. Kîrver, după ce a ridicat o serie de probleme ale dezvoltării cîntecului în Estonia, a propus, în vederea întăririi legăturilor creatoare dintre compozitorii diferitelor Republici ale Uniunii Sovietice, organizarea unei treceri în revistă sau a unui

*) După „Sovetskaia Muzîca nr. 3 şi 4/1954.

concurs de interpreţi ai cîntecului sovietic de pe tot cuprinsul ţării, fapt care ar contribui la ridicarea măestriei lor şi la promovarea unor noi talente. B. Kîrver a propus editarea sistematică a unor culegeri din cele mai bune cîntece de masă ale popoarelor din U.R.S.S.

Cunoscutul poet *Evghenie Dolmatovski* a arătat inutilitatea discuţiilor cu privire la ce este mai important într-un cîntec, versurile sau muzica, subliniind legătura strînsă a acestor două elemente şi necesitatea ridicării exigenţei faţă de creaţia proprie şi faţă de creaţia poetului sau compozitorului cu care se conlucrează. In crearea unui cîntec în cursul colaborării lor, poetul şi compozitorul trebuie să găsească imagini care să se contopească într-o unitate cu adevărat artistică. Se întîmplă însă cazuri în care singurul element de legătură între versuri şi muzică să fie ritmul, — adică un element pur formal care nu determină nici conţinutul şi nici spiritul cîntecului (pe acelaşi ritm putînd fi scrise lucrări cu un caracter deosebit). E. Dolmatovski a arătat necesitatea de a crea cîntece care să fie interpretate de cele mai largi cercuri din popor. Atracţia accentuată spre genul cîntecului care solicită o interpretare de estradă, nu trebuie să distragă atenţia compozitorilor şi poeţilor de la asemenea cîntece. E. Dolmatovski a arătat necesitatea unei mai mari originalităţi şi îndrăzneli creatoare în cîntec, necesitatea ca fiecare compozitor şi poet să-şi pună pecetea individualităţii asupra creaţiei sale.

I. Kremliov a atins problema deosebit de importantă a influenţei reciproce dintre diferitele genuri muzicale. „Cîntecul, romanţa, dansul, marşul sînt genuri care redau cît se poate de sensibil, direct şi veridic, înnoirea intonaţională în muzică. Capacitatea acestor genuri de masă de a da primele generalizări sensibile, expresive, veridice ale intonaţiilor contemporane face ca ele să fie un material de neînlocuit pentru creaţia simfonică" — a spus I. Kremliov.

El a chemat pe compozitorii de muzică simfonică să recurgă cu toată încrederea, în creaţia lor, la cîntecul contemporan, cerîndu-le să-şi perfecţioneze neîncetat măestria.

Compozitorul *A. Novikov*, a arătat între altele, necesitatea de a crea lucrări în toate genurile. Avîntul general în muncă, traiul de zi de zi, odihna, distracţia, noile relaţii dintre oameni, toate acestea trebuiesc să-şi găsească o oglindire pregnantă în cîntecele noi. A. Novikov a arătat însemnătatea hotărîrilor Plenarei din septembrie a C.C. al P.C.U.S. şi necesitatea de a contribui şi pe calea cîntecului la îndeplinirea sarcinilor trasate de ea. A. Novikov şi-a exprimat regretul pentru faptul că unii compozitori ca *D. Şostacovici, I. Dzerjinski, L. Knipper, N. Budaşkin* s-au îndepărtat de creaţia de cîntece, în care dăduseră mai înainte lucrări de valoare. A. Novikov a propus organizarea anuală pe republici a unui festival al cîntecului sovietic, cu un concert de încheiere la Moscova.

G. Fried, vorbind despre cîntecul pentru copii, a arătat că nu este destul să se găsească o melodie simplă şi să se compună un acompaniament plastic, natural, transparent. Trebuie cunoscute interesele copiilor, trebuie avută priceperea de a exprima în muzică într-o formă concentrată şi atrăgătoare, gîndurile şi simţămintele lor. G. Fried a criticat o serie de compozitori care s-au îndepărtat de creaţia de cîntece pentru copii precum şi revista „Sovetskaia Muzîca" pentru faptul că nu dezbate în măsură suficientă problemele legate de această creaţie. El a propus organizarea unei Plenare speciale, consacrată problemelor muzicii pentru copii şi educaţiei lor muzicale.

Compozitorul *G. Ţitovici* conducătorul corului popular bielorus, a arătat între altele că noţiunea de cîntec cu caracter popular este de multe ori confundată cu noţiunea de cîntec „din popor". Cu toate acestea, caracterul popular al unui cîntec nu este determinat de faptul că el ar fi sau nu creat de un autor necunoscut sau de un compozitor amator din popor. Caracter popular poate avea şi un cîntec creat de un compozitor profesionist, care s-a ridicat din mijlocul poporului, cunoscîndu-i cerinţele, a cărui muzică răspunde acestor cerinţe. Caracterul popular al unui cîntec este determinat, după părerea lui G. Ţitovici de atitudinea pe care o are poporul faţă de el. Compozitorii trebuie să studieze cîntecul popular „pe viu" şi nu numai din culegerile de folclor şi, pe baza acestui studiu, să creeze cîntece noi.

Poetul *S. Mihalkov* din Moscova a susţinut punctul de vedere după care un poet poate să scrie versuri pe o muzică compusă dinainte. Dar, a arătat el, este necesar ca aceste versuri să aibă o înaltă calitate artistică. De altă părere a fost poetul *N. Dorizo* din Moscova, care a remarcat faptul că adeseori practica de a se scrie versuri pe o muzică bună, a dus la difuzarea unor texte mediocre, nereuşite, poetul ascunzîndu-se de fapt în spatele compozitorului şi beneficiind de succesul acestuia. După părerea compozitorului *P. Maiboroda*, această controversă nu are nici un fel de însemnătate practică, numeroase exemple dovedind că o colaborare creatoare între poeţi şi compozitori poate să dea rezultate, independent de partea cui a fost prioritatea.

Folcloristul *V. Bokov* a chemat poeţii să folosească pe o scară mai largă mijloacele de expresie create de arta populară rusă, aducînd exemple în susţinerea afirmaţiilor sale.

Compozitorul *M. Blanter* a arătat că în raportul lui *V. Zaharov* s-a dat un răspuns precis la o problemă care frămînta în ultimii ani pe compozitori. A fost o vreme, spune M. Blanter, cînd se părea că Secretariatul Uniunii aşteaptă din partea compozitorilor cîntece scrise după modelul creat de compozitorii de frunte. Astăzi, noi ştim clar că avem nevoie de cîntece bune şi variate. Dar, căutînd să dezvoltăm toate genurile de cîntec, trebuie să păstrăm cea mai mare exigenţă faţă de conţinutul de idei şi faţă de nivelul artistic al creaţiilor noi. M. Blanter a criticat pe acei poeţi care publică în reviste şi culegeri de poezii, creaţii valoroase, dar scriu texte slabe pentru cîntece. El a ridicat problema muzicii de dans, arătînd că tineretul vrea să danseze şi dacă nu i se dau de către compozitorii sovietici lucrări noi, bune, de muzică de dans, s-ar putea să se declanşeze o epidemie de „jazz". Tocmai de aceea, lucrări noi ca Valsul concertant de Dunaevski, cîntecele „Unde este grădina mea" şi „In barcă" de *Soloviov-Sedoi*, care au fost primite cu dragoste de tineret, prezintă un interes deosebit.

Compozitorul *E. Jarkovski* din Moscova, a propus organizarea unui colectiv coral pe lîngă Uniunea Compozitorilor, care să servească drept laborator de creaţie, pentru compozitorii de cîntece.

Muzicologul *V. Kuharski*, a ridicat problema cîntecelor pe teme colhoznice, subliniind importanţa acestor teme şi necesitatea de a le trata într-un chip realist, lipsit de orişice idilism.

Lt. Colonel *A. Tişcenko* a amintit tradiţiile prieteniei creatoare dintre compozitorii sovietici şi ostaşii armatei sovietice. Această prietenie s-a reliefat cu o mare forţă în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei, cînd au fost create unele dintre cele mai bune cîntece ostăşeşti sovietice. A. Tişcenko a chemat pe compozitori să continue această tradiţie, s-o ducă mai departe, creînd noi lucrări demne de eroicii ostaşi ai Uniunii Sovietice.

Au mai luat cuvîntul o serie de compozitori,

poeţi, muzicologi ca: *I. Martînov, B. Alexandrov, L. Kulakovski, I. Svedov, V. S. Vasiliev, I. Belinski, V. Ghibalin, S. Smirnov, M. Druskin, D. Vasiliev-Buglai, S. Gorodeţki, V. Vinogradov* ş. a.

In cursul discuţiilor au fost ridicate probleme legate de activitatea creatorilor de cîntece din republicile socialiste sovietice, de difuzarea cîntecelor sovietice, etc.

Un cuvînt de încheiere a fost rostit de poetul *Oşanin*.

Concluziile Plenarei au fost expuse de *Tihon Hrennicov*, secretarul general al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., care a remarcat importanţa pozitivă a Plenarei, pentru dezvoltarea creaţiei de cîntece sovietice şi marea atenţie pe care i-o acordă opinia publică muzicală din U.R.S.S. *T. Hrennicov* a adus la cunoştinţa Plenarei hotărîrea secretariatului Uniunii de a organiza o consfătuire specială dedicată problemelor de interpretare a cîntecului sovietic. Făcînd o apreciere critică a muncii depuse în cadrul Plenarei, T. Hrennicov a chemat pe compozitori şi poeţi la realizarea de noi lucrări valoroase, variate, originale, de înaltă calitate artistică, în care să fie cîntat omul sovietic şi viaţa nouă pe care o trăieşte.

Despre cîntec*)

de GH. HUBOV

Cîntecul sovietic este puternic şi bogat prin tradiţiile lui populare. Izvorît din însăşi viaţa poporului, din munca şi lupta lui, el serveşte poporul, exprimînd plastic gîndurile şi năzuinţele, tendinţele şi faptele lui.

In anii trecuţi compozitorii şi poeţii noştri talentaţi au creat o serie întreagă de cîntece minunate care au cucerit dragostea şi recunoaşterea celor mai largi mase. Aceste cîntece împodobesc munca şi viaţa omului sovietic, educînd tineretul în spiritul patriotismului, al luptei pentru pace şi prietenie între popoare, ele trăiesc şi vor continua să trăiască deoarece cîntecele frumoase nu pier niciodată.

Acest lucru a fost confirmat cît se poate de elocvent şi de Plenara a VII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., care a avut loc recent la Moscova, fiind consacrată problemelor privind dezvoltarea creaţiei de cîntece sovietice. Multe dintre cele mai bune cîntece din trecut au răsunat din nou în programele concertelor date în cadrul plenarei. Şi s-a putut vedea cu cîtă căldură şi bucurie au fost primite aceste cîntece de auditorul larg, care umplea sălile de concerte şi cluburile din capitală.

Dar viaţa merge înainte cu paşi uriaşi. Cultura socialistă, îmbogăţită cu experienţa construirii comunismului în patria noastră, se dezvoltă furtunos. Cerinţele spirituale şi estetice ale poporului cresc neîncetat. In acelaşi timp, viaţa contemporană ridică şi în faţa compozitorilor şi poeţilor de cîntece sarcini mari şi atrăgătoare. Aceasta cu atît mai mult cu cît cîntecul este genul cel mai popular, mai combativ şi mai operativ din muzică şi poezie.

Fireşte că în zilele „plenarei unionale închinată cîntecului" auditorii au aşteptat cu o deosebită nerăbdare de la compozitori şi poeţi cîntece noi, scrise cu talent, îmbrăţişînd teme din zilele noastre, cîntece diferite în ceea ce priveşte conţinutul, cu o formă pregnantă individuală. Dar — vai — au fost prezentate prea puţine cîntece de acest fel.

Nu se poate spune că poeţii şi compozitorii „s-au îndepărtat" de genul de cîntece şi că i se adresează arareori. Nu. Se scriu foarte multe cîntece. Numai pentru a fi executate la concertele plenarei au fost selecţionate şi prezentate peste 400 de cîntese, dintre care cea mai mare parte sînt apărute în ultimii ani. Fără îndoială că printre ele se află şi cîntece bune. Aşa sînt de pildă cîntecele „Partidul, călăuzitorul nostru" de V. Muradeli (text de S. Mihalcov), „Verste" de V. Soloviov-Sedoi (text de L. Oşanin), „Drum lung, zbor de vultur" de M. Blanter (text de A. Surcov), „Sîntem pentru pace" de S. Tulicov (text de A. Jarov), „Rusoaica frumoasă" de V. Zaharov (text de P. Cazmin) şi altele.

Inviorarea vizibilă a creaţiei de cîntece din republicile frăţeşti este dovedită de o serie de lucrări interesante, originale din punct de vedere naţional, ale compozitorilor ucrainieni, estonieni, azerbaidjeni, uzbeci, gruzini, tadjici, armeni, bieloruşi, ş. a. Unele dintre aceste cîntece, care au răsunat pentru prima oară la Moscova în zilele plenarei, au fost întîmpinate cu căldură de auditori.

Cu toate acestea, creaţia de cîntece a compozitorilor sovietici rămîne mult în urma vieţii. Situaţia în care se află ea astăzi şi ritmul ei de dezvoltare nu satisfac nici pe departe cerinţele actuale ale poporului.

★

Probabil că succesul din anii trecuţi înfumurează capul multora dintre compozitori şi poeţi de cîntece. Un sentiment de îngăduinţă şi de autoîncredere a început să înăbuşe în ei simţămîntul de frămîntare pentru ceea ce e nou, bucuria căutărilor îndrăzneţe în creaţie, năzuinţa stîrnită de dorinţa de a studia viaţa în dezvoltarea ei, de a-şi desăvîrşi neîncetat măestria artistică. Ei uită de glorioasele tradiţii ale *caracterului popular* în cîntecul sovietic şi în loc să meargă neclintit mereu înainte, în pas cu viaţa, ei se întorc spre calea mult mai uşoară de „repetare a drumului străbătut", se împacă cu şablonul şi rutina în cîntec, încep să se exprime în graiul monoton al unor predici plictisitoare.

Astfel se explică apariţia multor cîntece slabe, mediocre, uniforme ca subiect şi de cele mai multe ori lipsite de orice subiect. Plasticitatea vie în exprimare este înlocuită în ele printr-un retorism rimat, plin de fraze generale şi de întorsături intonaţionale standard ce circulă de la un cîntec la altul.

In cadrul discuţiilor purtate în zilele plenarei s-au citat numeroase „modele" de acest fel, cînd un vers, mai mult sau mai puţin reuşit dintr-un cîntec, a fost repetat la nesfîrşit în altele, cu o mică schimbare de cuvinte — pentru „improspătare". De pildă: „Dă mîna, prietene îndepărtat" (A. Sofronov), „Dă mîna tovarăşe şi vom învinge" (G. Rublev), „Dă mîna prietene necunoscut" (Dm. Sedîh) şi aşa mai departe.

Auditorul constată un fenomen asemănător şi în muzica unor cîntece în care se repetă aceleaşi procedee melodice, armonice şi de factură cunoscute demult. Este clar că astfel de cîntece sînt lipsite de inspiraţie creatoare, de originalitate şi măestrie individuală; ele nu pot emoţiona pe nimeni, chiar dacă ar fi interpretate sau transmise prin radio

*) Articol apărut în „Pravda" din 8.II.1954.

zilnic. De îndată ce încep să răsune ele sînt învăluite de păienjenişul monotoniei.

Compozitorii şi poeţii studiază prea puţin viaţa, creaţia de cîntece populare ce se dezvoltă furtunos. Imaginaţia lor creatoare nu pătrunde întotdeauna în esenţa fenomenelor vieţii. Or, fără cunoaşterea multilaterală a vieţii, care formează caracterele oamenilor, nu poţi compune un cîntec bun, cu răsunet.

In cîntece superficiale însăşi temele şi imaginile care frămîntă oamenii zilelor noastre sînt oglindite banal, superficial, palid. In acest sens, un exemplu îl poate oferi cîntecul „Din Tambovul îndepărtat" de D. Lvov-Companeiţ pe versuri de L. Oşanin, care a apărut de curînd. In el este prezentat „un tînăr cu sprîncene negre" de tip standard, care „pleacă în colhozul natal" unde se însoară cu Natasa lui, (care bineînţeles are „cosiţe blonde") şi împreună „obţin... recolte nemaivăzute" pentru că :

„El vine cu învăţături şi cu sufletul fierbinte"...(?!) In acea ciastuşcă (cuplet) stilizată la extrem, intitulată „Aşa va fi în viitor" (versuri de O. Fadeeva, muzica de M. Tabacinicov) autorii au decis, între altele, să cînte grajdul de vaci din colhoz. Nu se ştie dacă ei au fost vreodată în colhoz. Insă imaginaţia lor vioaie s-a revărsat sub forma celei mai deşănţate banalităţi : „Noi am construit palate, pentru vaci, pentru viţei. Duş avem, avem parchete, numai radio nu avem ! Mai aşteaptă, mai aşteaptă, aşa va fi în viitor !".

Iată un alt cîntec „Ei pleacă în sat" (muzica de L. Liadova, versuri de G. Hodosov) care nu-l întrece cu mult pe cel precedent. După cît se pare, autorii, necunoscînd de fel viaţa şi traiul din satul sovietic îşi imaginează colhoznicii sub forma unor ţărani necioplţi, care organizează o primire gălăgioasă, am putea spune „de operetă" cu ocazia sosirii în sat a unor ingineri şi agronomi.

Drept exemple de mediocritate şi monotonie am putea cita şi alte cîntece (de pildă „Vîntule nu legăna mesteacănul" de M. Fradchin cu versuri de A. Kovalencov).

Astfel de cîntece sînt confecţionate cu multă uşurinţă, după şabloane perimate : autorul textului rimează fraze cu caracter general „pe tema zilei" şi trînteşte un titlu de senzaţie (care înlocuieşte subiectul) iar compozitorul le alătură un „motiv primitiv" şi un acompaniament de armonică nu prea complicat, cu acorduri vioaie.

Din păcate, astfel de opusuri pseudo populare apar într-un număr destul de mare. Uniunea Compozitorilor are faţă de ele (dealtfel ca în general faţă de genul de cîntece) o atitudine destul de indiferentă. Muzicologii „s-au obişnuit" cu ele şi tac, iar activişti fără discernămînt de la Muzghiz le editează cu plăcere, şi, unde mai pui, chiar într-o colecţie de mare efect : „Biblioteca artiştilor amatori din colhozuri".

Au dreptate miile de participanţi ai cercurilor de artişti amatori din colhozuri şi fabrici atunci cînd le obiectează instituţiilor muzicale, compozitorilor şi poeţilor atitudinea de indiferenţă faţă de cerinţele spirituale mereu crescînde ale poporului.

Hotărîrile istorice ale Plenarei din septembrie a Comitetului Central al Partidului cît şi hotărîrile Partidului şi ale Guvernului luate mai tîrziu, au trezit în ţară un avînt uriaş. Intregul popor sovietic lucrează plin de abnegaţie la îndeplinirea sarcinilor puse de partid şi de guvern, luptă cu însufleţire pentru continua şi puternica înflorire a economiei şi culturii Patriei noastre, pentru noi succese în construirea comunismului.

In condiţiile acestui avînt s-a pornit la trecerea în revistă a creaţiei artiştilor amatori de la sate, în dezvoltarea căreia un rol important îl are cîntecul. Datoria compozitorilor şi poeţilor noştri este de a se include în mod activ în această mişcare a întregului popor, să îndrepte lipsurile din trecut, să răspundă în mod creator la cerinţele maselor largi prin crearea de cîntece multe, scrise cu talent, bune şi diferite, pătrunse de spiritul adevăratului caracter popular.

„Zboară! Aceasta-i legea ce stă la începutul cîntecului" — spunea Suleiman Stalski minunatul poet popular din timpurile noastre. Un cîntec adevărat este într-adevăr înaripat şi el „zboară" trezind un ecou viu în inimile oamenilor.

Trebuie să învăţăm de la popor, să sorbim cu mai mult curaj şi mai profund din izvorul vieţii, să desăvîrşim, să şlefuim măestria realistă. Iar aceasta ne va ajuta să învingem cu hotărîre mărginirea de gen, limitarea tematică, retorica plictisitoare, monotonia şi şablonul — pentru că toate acestea frînează puternic dezvoltarea continuă şi cu succes a creaţiei de cîntece.

Caracterul popular constituie baza metodei realiste în artă, luată în general, şi în special în cîntec. Pentru ca să fii un adevărat artist al poporului „trebuie să te pătrunzi de spiritul poporului, să trăieşti viaţa lui, să devii egal cu el... să simţi cu acel simţ simplu pe care-l are poporul", — scria Dobroliubov. Ideea, esenţa caracterului popular este unică, însă formele şi manifestările ei în artă sînt nesfîrşit de felurite, tot aşa cum felurite sînt genurile şi formele, temele, subiectele şi mijloacele de expresie ale artei naţionale. Individualitatea în creaţie şi originalitatea naţională a artistului se dezvăluie din plin şi cu o forţă deosebită atunci cînd el serveşte cu credinţă poporul şi vremea sa.

Şi pînă astăzi, noţiunea estetică de caracter popular se mai reduce de multe ori la noţiunea de popularitate. Fără îndoială că tot ceea ce are cu adevărat caracter popular în artă se bucură de popularitate. Insă nicidecum tot ceea ce se bucură de popularitate are cu adevărat un caracter popular. Intrucît, din diferite cauze, se pot bucura de un succes temporar (cîteodată chiar gălăgios) şi lucrări slabe, chiar mediocre, care mai tîrziu sînt inevitabil înlăturate şi uitate cu totul. Caracterul popular însă este primul simptom al purităţii ideologice a stilului, al frumuseţii netrecătoare, al gustului artistic înalt.

Intr-un cîntec, muzica poate exprima mai mult decît textul. Pentru aceasta însă ea are nevoie de un text poetic, bogat în conţinut, întruchipînd în mod plastic un subiect veridic luat din viaţa, din gîndurile şi sentimentele oamenilor. Mai este oare nevoie să subliniem că în cîntec, plasticitatea concretă a dezvoltării subiectului, permite să se dezvăluie mai pregnant şi mai ascuţit trăsăturile tipice ale noului ?

In ultimul timp, cîntece bune, cu subiect, nu apar decît foarte rar. S-a stabilit un fel de standard, de numitor comun, în ceea ce priveşte textele cîntecelor, texte care au devenit atît de generale şi de şubrede, încît ai putea fără nici o greutate să scoţi sau să schimbi locul unor cuplete sau chiar al unor versuri.

Nu putem fi de acord cu această situaţie, care se datorează şi influenţei greşitei „teorii" a „lipsei de conflict". Este necesar să încurajăm pe toate căile crearea de cîntece vii, cu caractere şi subiecte diferite — eroice, de muncă, lirice, de glumă, de estradă şi aşa mai departe. Lucrul acesta va îmbogăţi conţinutul şi forma în creaţia de cîntece, va introduce în ea acea diversitate a vieţii, romantismul revoluţionar al zilelor noastre şi, în acelaşi timp, va lărgi limitele genului. Lucrul acesta va consolida şi va întări însemnătatea estetică şi etică, adică însemnătatea ideologic-educativă a cîntecului de masă.

In ultimul timp în creaţia de cîntece se face simţită în mod deosebit de accentuat rămînerea categorică în urmă a genurilor liric, epic, satiric şi distractiv de estradă. In această privinţă vina nu o poartă numai compozitorii şi poeţii dar şi criticii

şi unii activişti cu răspundere din instituţiile muzicale şi organizaţiile de creatori. Se mai găsesc încă „teoreticieni" care sînt gata să vadă aproape în fiecare cîntec liric sau de estradă banalitate şi platitudine. Lucrurile au ajuns pînă acolo încît chiar şi în frumosul cîntec liric „Armonica singuratică" de B. Mocrousov (pe versurile profund poetice ale lui M. Isacovski) unii muzicologi au început să găsească platitudine. Asemenea raţionamente sînt o urmare a ignoranţei estetice, a atitudinii de bigotism faţă de genul liric în cîntecul sovietic. A considera drept banal un cîntec liric sau de estradă numai pentru faptul că el este liric sau de estradă înseamnă a susţine platitudini, a sărăci conţinutul artei.

Ridicînd neîncetat nivelul exigenţei, luptînd împotriva platitudinii şi banalităţii, apărînd puritatea stilului din cîntecul sovietic, trebuie în acelaşi timp să sprijinim cu căldură căutările îndrăzneţe în creaţie şi inovaţia realistă a compozitorilor şi poeţilor.

In zilele Plenarei mulţi dintre vorbitori au criticat cu asprime metodele birocratice de îndrumare a creaţiei de cîntece practicate în cadrul emisiunilor la radio şi în conducerile instituţiilor muzicale ale Ministerului Culturii din U.R.S.S. Lipsurile mari din activitatea Uniunii Compozitorilor, a secretariatului său şi a comisiei de cîntece şi coruri, din activitatea Muzghiz-ului şi a organizaţiilor locale de creaţie, au fost de asemeni supuse unei critici ascuţite.

Din această critică justă trebuiesc trase concluziile cele mai serioase. Este necesar să se atragă pe o scară mai largă compozitorii şi poeţii noştri proeminenţi în munca activă de creaţie în diferitele genuri ale cîntecului, să se promoveze mai energic şi cu mai mult curaj tineretul talentat, să se dezvolte în organizaţiile de creaţie critica şi autocritica principială.

Trebuiesc luate măsuri hotărîte pentru înlăturarea completă a lipsurilor care împiedică dezvoltarea şi înflorirea continuă şi puternică a creaţiei de cîntece şi a artei interpretative.

Poporul nostru abundă în talente. Iar pentru el cîntecul nu este numai un tovarăş credincios de viaţă dar şi una dintre „cele mai iubite arme"...

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6

I. P. 2. — c. 9690

Preţul lei 1.—

Întreprinderea Poligrafică Nr. 2 — București, Str. Brezoianu Nr. 23—25

Prețul lei 5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

9

1954

SUMARUL:

Muzica sovietică, izvor de învăţăminte pentru muzicienii din R.P.R.	* * *	1
Prietenia romîno-sovietică oglindită în creaţia noastră muzicală	* * *	6
OASPEŢI DRAGI		
Compozitorul R. M. Glier	* * *	8
Despre profesia de compozitor şi educaţia tineretului	*R. M. Glier*	8
MARI MAEŞTRI AI MUZICII SOVIETICE		
Serghei Sergheievici Prokofiev	*Zeno Vancea*	11
Insemnările unui muzician	*David Oistrah*	15
D. Kabalevski — artist al poporului din R.S.F.S.R.	* * *	19
MANUSCRISE ŞI DOCUMENTE		
Mărturii privitoare la relaţiile muzicale romîno-ruse	*Stela Sava*	20
Manifestările culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei	* * *	21
SOLII ARTEI SOVIETICE IN ŢARA NOASTRĂ		
Un maestru al artei dirijorale, Niazi	*N. Constantin*	22
Concertele cvartetului „Ceaicovski" din Moscova	*Anatol Vieru*	24
Exponenţi valoroşi ai artei vocale sovietice	*Const. Stroescu*	26
Iulian Sitcoveţki, un virtuos al viorii	*I. V. Pandelescu*	27
Ascultînd pe violoncelistul Iacov Slobodkin	*E. P.*	28
Despre arta lui Victor Merjanov	*Radu Negreanu*	30
Opera „Tînăra Gardă" de Meitus în interpretarea colectivului Operei de Stat din Cluj	*Eug. Pricope*	32
Concertele simfonice şi corale	* * *	34
Concerte de muzică de cameră	* * *	38
Artiştii romîni peste hotare	* * *	44
Concertele artiştilor romîni	*I. Martînov*	45
Arta unui mare maestru	*V. Criucov*	46
Inaltul nivel de măiestrie interpretativă al concertului artiştilor romîni	*I. Dzerjinski*	46
Programul concertelor şi spectacolelor muzicale din cadrul Decadei	* * *	47
Recitalul violonistei Anne Macnaghten	*I. V. P.*	50
Despre revista „Muzica"	*A. Naidenov*	51
RECENZIE		
„Sovetskaia Muzîka" nr. 7/1954	* * *	52

SUPLIMENTE:

C. Gh. Prichici: Pe marginea unor spectacole ale ansamblurilor profesioniste

C. Paltin şi G. Derieţeanu: Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori

16 pagini lei 1

Cîntece patriotice şi închinate prieteniei romîno-sovietice

40 pagini lei 5

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

NUMĂR ÎNCHINAT PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 9 — Anul IV — septembrie 1954

APARE LUNAR

Muzica sovietică, izvor de învăţăminte pentru muzicienii din R.P.R.

Pe tot întinsul patriei noastre, oamenii muncii au sărbătorit, potrivit unei tradiţii intrate adînc în viaţa poporului, prietenia de nezdruncinat care ne leagă de gloriosul popor sovietic. Prietenia cu poporul sovietic a fost şi este scumpă tuturor celor care muncesc şi luptă pentru fericirea poporului ; ei ştiu că prietenia cu Marea Ţară a Socialismului victorios este chezăşia succesului nostru în lupta pentru construirea societăţii socialiste, chezăşia independenţei şi libertăţii Republicii noastre populare.

Ajutorul frăţesc pe care Ţara Socialismului îl acordă ţării noastre în toate domeniile vieţii economice şi culturale, experienţa oamenilor sovietici de construire a comunismului constituie un bun de nepreţuit pentru oamenii muncii din patria noastră. Nu este domeniu al vieţii sociale din ţara noastră în care succesele obţinute în ultimii zece ani să nu fie legate de ajutorul sovietic, de folosirea creatoare a experienţei Uniunii Sovietice.

Şi pentru noi, muzicienii, experienţa bogată acumulată de-a lungul anilor de muzica sovietică în lupta pentru făurirea unei arte realist-socialiste este un luminos far călăuzitor. Muzicienii sovietici au obţinut realizări excepţionale pe toate tărîmurile artei muzicale — creaţie, interpretare, activitate de amatori şi muzicologie. Aceste realizări dovedesc marea înflorire la care ajung artele în societatea în care exploatarea omului de către om a fost lichidată, arată cît de înalte valori artistice sînt în măsură să creeze compozitorii şi interpreţii atunci cînd fac din arta lor o parte integrantă a luptei pentru cauza întregului popor.

★

Avîntul muzicii sovietice din ultimii ani se desfăşoară sub semnul Hotărîrii de însemnătate istorică a C.C. al P.C.U.S. cu privire la opera „Marea prietenie" de Vano Muradeli şi a cuvîntării lui A. A. Jdanov la consfătuirea avută cu muzicienii sovietici. In aceste documente au fost exprimate cu claritate principiile care stau la temelia dezvoltării pline de succes a muzicii sovietice înaintate. In lupta care se dă în muzica contemporană între orientarea realistă progresistă şi cea formalistă reacţionară, aceste documente au adus o uriaşă contribuţie la apărarea tradiţiilor înaintate ale muzicii clasice, la afirmarea principiilor realismului în muzică, fiind un îndreptar pentru toţi muzicienii înaintaţi din lume.

Principiul suprem care se desprinde din Hotărîre şi din cuvîntarea lui A. A. Jdanov este de un puternic şi autentic democratism şi corespunde de fapt conştiinţei oricărui artist care-şi iubeşte patria şi poporul : **muzica nu este o chestiune care priveşte doar un număr restrîns de melomani estetizanţi ci întregul popor, este o chestiune de stat.** Poporul aşteaptă de la compozitorii legaţi de el lucrări de o calitate superioară, în stare să-l desfete, să-i satisfacă cerinţele artistice, lucrări cu un conţinut bogat de idei, în toate genurile muzicii — în domeniul muzicii de operă, simfonice, de cameră, în creaţia de cîntece, în muzica corală şi de dans.

Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. a dezvăluit fondul individualist, antipopular, al falsei teorii conform căreia muzica unor compozitori formalişti ar fi chipurile valoroasă, dar masele largi de iubitori de muzică nu ar fi încă suficient de „coapte" pentru a o îndrăgi.

Cerînd compozitorilor să scrie lucrări accesibile, Partidul Comunist al Uniunii Sovietice a subliniat în repetate rînduri că accesibilitatea nu trebuie confundată cu simplismul. O muzică simplistă nu poate face să vibreze cu putere sufletul ascultătorului. A.A. Jdanov spune în continuare : „O lucrare muzicală este cu atît mai valoroasă cu cît ea face să vibreze mai multe corzi ale sufletului omului. Omul, în ceea ce priveşte perceperea muzicii, este o membrană uimitor de bogată, un receptor lucrînd pe mii de lungimi de undă... şi pentru a emoţiona nu este de ajuns o singură notă, o coardă unică, numai o emoţie.

Dacă un compozitor nu este în stare să facă să vibreze decît o singură coardă, sau doar cîteva, aceasta nu este îndeajuns, deoarece omul modern, şi mai ales omul nostru sovietic, se

prezintă azi ca un organism perceptiv deosebit de complex".

Documentele istorice ale C.C. al P.C.U.S. au pus pe primul plan problema justei înțelegeri a caracterului popular al muzicii. Ea trebuie să se bazeze pe experiența marilor clasici.

Istoria a arătat că problema caracterului popular al muzicii este întotdeauna legată de caracterul realist al muzicii, de problema redării adevărului din viață. Crezul lui Beethoven este pilduitor pentru înalta semnificație etică pe care o acorda el muzicii : „Să faci tot binele de care ești în stare, să iubești libertatea mai presus de orice, să nu trădezi adevărul nici chiar pentru un tron". Nu întîmplător cel care era însuflețit de un crez atît de înalt a pus o asemenea înflăcărare și forță de convingere în chemarea : „Imbrățișați-vă milioane!" Marele Musorgski spunea : „Artistul nu poate scăpa de viața înconjurătoare!... Viața, peste tot unde se manifestă adevărul oricît de amar ar fi, îndrăzneala, vorba pe șleau, directă, în fața tuturor, iată ceea ce vreau."

Experiența clasicilor ne arată că ceea ce determină caracterul popular al unei opere de artă este oglindirea într-o formă clară, de pe poziții înaintate, a sentimentelor, ideilor, faptelor și conflictelor tipice în viața, mintea și sufletul oamenilor. Această înțelegere a caracterului popular al muzicii este proprie și esteticii marxist-leniniste.

Punînd problema găsirii căilor celor mai potrivite pentru a corespunde cerințelor artistice ale poporului, Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. a atras atenția asupra însemnătății pe care o au lucrări în genuri diverse cum sînt : opera, muzica vocal-simfonică, muzica cu program, creația corală, muzica pentru formații mici, pentru ansambluri de instrumente populare.

C.C. al P.C.U.S. a acordat o atenție deosebită problemei formei muzicale în care este exprimat conținutul ideo-emoțional de viață. El a cerut muzicienilor să dea la iveală lucrări cu „o formă elegantă, frumoasă, clară", subliniind însemnătatea melodiei în muzică, numai astfel putînd fi redat într-un chip convingător un conținut valabil.

A. A. Jdanov arăta : „Cînd muzica pierde orice conținut, orice calitate artistică, cînd devine lipsită de eleganță, urîtă, vulgară, ea încetează să mai satisfacă cerințele pentru care există, ea încetează de a mai fi ea însăși". Punînd problema formei în muzică, A.A. Jdanov i-a criticat pe cei care privesc mijloacele de expresie muzicală „în sine", fără legătură cu un conținut bogat, înaintat, fiind în goană după inovații cu orice preț. „Sub masca unei complicări pur exterioară a procedeelor de compoziție, se ascunde o tendință către sărăcirea muzicii, limbajul muzical devine inexpresiv. Se introduc în el atîtea elemente grosolane, vulgare, false, încît ea încetează să răspundă destinației ei : aceea de a desfăta".

Problema expresivității formei este legată de aceea a caracterului național al acesteia. După cum viața de toate zilele a oamenilor se desfășoară în cadre naționale este firesc ca și în muzica ce-și propune să zugrăvească această realitate, conținutul de viață, idei, sentimente să fie oglindit în formă națională, în graiul național specific compozitorului respectiv. Combătîndu-i pe cosmopoliți care sub acoperămîntul unui „internaționalism" al muzicii negau valoarea artei naționale, A. A. Jdanov spunea că internaționalismul „nu ia naștere pe baza reducerii și sărăcirii artei naționale. Dimpotrivă, internaționalismul ia naștere acolo unde înflorește arta națională... Dacă la temelia internaționalismului stă respectul față de celelalte popoare, nu poți fi un internaționalist fără a respecta și iubi propriul tău popor". In realizarea formei naționale, un rol de seamă îl are muzica populară, în ea oglindindu-se cu deosebită pregnanță anumite trăsături de caracter și de stil național. Forma națională nu poate fi redusă însă la prezența intonațiilor folclorului. Reafirmînd de curînd necesitatea formei naționale în muzică, compozitorul sovietic Aram Haciaturian scria : „Noțiunea de caracter național în arta muzicală este foarte multilaterală. Pe lîngă particularitățile de melodie, aici intră și însăși structura de gîndire muzicală a poporului, ritmul dansurilor lui, particularitățile de timbru ale instrumentelor, felul în care poporul respectiv își exprimă emoțiile. Nu întotdeauna în lucrări muzicale profund naționale din punct de vedere al stilului și al caracterului, sînt prezente și intonații din cîntecul popular".

C.C. al P.C.U.S. a arătat necesitatea unei continue ridicări a măiestriei profesionale a compozitorilor. Totodată însă, el a prevenit în repetate rînduri asupra pericolului confundării acesteia cu măiestria artistică. In vreme ce măiestria profesională este capacitatea de a folosi mijloacele de expresie în concordanță cu ideea creatoare, măiestria artistică are o sferă mai largă și constă, în zilele noastre, în capacitatea de a zugrăvi fapte, idei și sentimente tipice din viață, conflictele puternice proprii dezvoltării societății, a oamenilor — într-o formă desăvîrșită, expresivă, pregnantă, la înălțimea conținutului.

C.C. al P.C.U.S. a condamnat orientarea formalistă în muzica sovietică și a hotărît „să îndemne pe compozitorii sovietici să se pătrundă de conștiința înaltelor cerințe pe care le prezintă poporul sovietic creației muzicale și, înlăturînd din calea lor tot ce slăbește muzica noastră și împiedică dezvoltarea ei, să asigure un avînt al muncii de creație care să ducă cu repeziciune înainte cultura muzicală sovietică, spre compunerea în toate domeniile creației muzicale a unor lucrări de calitate superioară și de mare valoare, demne de poporul sovietic".

Principiile de bază ale Hotărîrii au fost dezvoltate apoi în noi materiale apărute în presa de partid, în legătură cu problemele concrete ridicate de dezvoltarea creației sovietice.

Aceste principii profund partinice cuprinse în

Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. în problemele muzicii şi în cuvîntarea lui A. A. Jdanov, principiile realismului socialist în muzică, concentrau, generalizau şi ridicau pe o treaptă nouă, potrivit condiţiilor istorice noi, înţelepciunea acumulată de-a lungul istoriei de clasicii muzicii.

Aceste principii constituiau o reafirmare şi dezvoltare a principiilor realist-socialiste cuprinse în materialele de partid anterioare ca articolele : „Haos în loc de muzică" şi „Un fals în domeniul baletului" publicate în „Pravda" încă înainte de război, în care era criticată cu asprime orientarea formalistă a unor compozitori sovietici de seamă şi se milita pentru realism în arta baletului şi în muzică.

Principiile realist-socialiste ale Hotărîrii C.C. al P.C.U.S., constituie baza ideologică a uimitoarei înfloriri a artei muzicale înaintate în Uniunea Sovietică şi în ţările de democraţie populară, precum şi la muzicienii progresişti din ţările capitaliste.

★

Se poate spune că tot ce este mai bun, mai valoros în muzica sovietică din ultimii ani constituie o dovadă concretă a forţei şi vitalităţii principiilor cuprinse în documentele istorice ale C.C. al P.C.U.S. cu privire la muzică.

Experienţa muzicienilor sovietici ne este preţioasă pentru că drumul deschis de ei în istoria muzicii, drumul realizării unei muzici naţionale cu conţinut socialist, la cel mai înalt grad de desăvîrşire artistică, este drumul care corespunde dezvoltării fireşti a muzicii noastre în era de transformări revoluţionare pe care o trăim, este drumul care corespunde în chipul cel mai prielnic dezvoltării muzicii romîneşti potrivit cu cerinţele poporului, potrivit cu cerinţele artei.

Multe din cîntecele scrise de compozitorii sovietici răsună azi pe buzele a milioane şi milioane de oameni de diferite vîrste, rase, credinţe politice şi religioase. Este destul să luăm ca exemplu Imnul Federaţiei Mondiale a Tineretului Democrat de Anatolie Novikov şi Lev Oşanin pe care nu este tînăr iubitor al păcii să nu-l fi auzit, să nu-l fi cîntat. De asemenea sînt cunoscute cîntecele lui Vano Muradeli, S. Tulikov, Belîi, A. Haciaturian, B. Alexandrov şi a atîtor altor compozitori care au dat în ultimii ani minunate modele ale genului. Nu putem trece cu vederea poemele revoluţionare ale lui D. Şostakovici, distinse cu Premiul Stalin.

In domeniul vocal-simfonic, traducînd în viaţă principiile cuprinse în documentele C.C. al P.C.U.S. compozitorii sovietici au dat lucrări de seamă ca monumentalele „Cîntarea pădurilor" de Dmitrii Şostakovici, „De strajă păcii" şi „Tabără de iarnă" de Serghei Prokofiev, „Fluviul erou" de Valentin Makarov, „Slăvită fii, patria mea" de Jukovski, „Cantata patriei" de Alexandr Arutiunian, ş. a. Aceste lucrări au venit să îmbogăţească tezaurul muzicii vocal-simfonice sovietice care numără deja lucrări de valoare ca „Alexandr Nevski" de Prokofiev şi simfonia cantată „Pe cîmpia Kulikovo" de I. Şaporin, ş. a.

Realizările remarcabile obţinute de compozitorii noştri de cîntece de masă sînt strîns legate de însuşirea creatoare a experienţei muzicienilor sovietici, care au creat adevărate modele ale genului.

Compozitorii noştri preocupaţi de făurirea de mari lucrări vocal-simfonice au avut nespus de mult de învăţat din operele sovietice de acest gen, în ele fiind rezolvate cu succes numeroase probleme pe care şi le puneau în legătură cu creaţia de oratorii şi cantate.

Compozitorii din U.R.S.S. au obţinut remarcabile realizări pe drumul făuririi de opere sovietice. „Familia lui Taras" de Dmitrii Kabalevski, „Tînăra Gardă" de Iurii Meitus, „Decembriştii" de Iurii Şaporin, sînt opere care au cucerit recunoaşterea unui număr mare de ascultători.

Baletul sovietic s-a îmbogăţit şi el în ultimii ani cu noi creaţii de valoare ca „Floarea de piatră" de Serghei Prokofiev, inspirată de cunoscuta povestire a lui Bajov, „Călăreţul de aramă" de Reinhold Glier, după poemul cu acelaşi nume de A. S. Puşkin, „Ţărmul fericirii" de A. Spadavekkia, în care este oglindită viaţa şi eroismul tineretului sovietic, precum şi, de curînd, baletul „Spartacus" de Aram Haciaturian.

Astăzi, cînd în ţara noastră creatorii sînt frămîntaţi de făurirea unor lucrări în genul de operă, experienţa creaţiei sovietice de operă este de nepreţuit. Montarea operelor „Tînăra Gardă" de I. Meitus şi „Familia lui Taras" de D. Kabalevski, montarea baletului „Macul roşu" de R. Glier — primul balet sovietic reprezentat la noi — şi a baletului „Călăreţul de aramă" de acelaşi compozitor, succesul acestor spectacole în rîndul maselor largi de spectatori au constituit un îndemn pentru muzicienii noştri.

Simfonia a VII-a de Serghei Prokofiev, Simfonia a 27-a de Nikolai Miaskovski, Simfonia a X-a de Dmitrii Şostakovici, iată numai trei din cele mai remarcabile opere simfonice sovietice la care vin să se adauge o serie de alte lucrări simfonice, poeme simfonice, concerte instrumentale, suite, fantezii, de compozitori ca Ianis Ivanov, Dmitrii Kabalevski, Nikolai Peiko, Babadjanian, Arutiunian, ş. a. In genul muzicii de cameră sînt remarcabile succesele obţinute de D. Şostakovici (ultimele două cvartete, cvintetul cu pian), A. Filippenko (cvartetul nr. 2), R. Glier (cvartetul nr. 4), N. Miaskovski (sonata pentru violoncel), S. Ţinţadze (cvartetul nr. 2). Unele din aceste lucrări au fost distinse cu Premiul Stalin şi dovedesc că, alături de celelalte genuri muzicale, muzica de cameră contribuie astăzi la avîntul muzicii sovietice realiste. In rezolvarea problemei creării simfonismului muzicii noi romîneşti şi a dezvoltării muzicii noastre de cameră, compozitorii noştri au un model în creaţiile excepţionale ale maeştrilor artei sovietice.

Nu există compozitor de operetă de la noi

care să nu fi tras învățăminte prețioase din „Vînt de libertate" de I. Dunaevski, care a marcat o adevărată cotitură în repertoriul teatrului nostru de operetă.

In strînsă îmbinare cu dezvoltarea creației muzicale sovietice se dezvoltă studiile de muzicologie ale oamenilor de știință din URSS care caută să sintetizeze teoretic experiența pozitivă a compozitorilor și să-i ajute în dezvoltarea lor. Sînt cunoscute dezbaterile creatoare în jurul problemelor de creație care au loc cu regularitate în Uniunea Compozitorilor Sovietici la un nivel înalt de competență și cu un ascuțit spirit critic și autocritic. Sînt cunoscute studiile unor muzicologi sovietici de seamă ca regretații B. Asafiev, Saverdian, precum și I. Nestiev, V. Vanslov, I. Kremlev, I. Martînov, V. Vasina-Grosman, ș. a. De asemenea de o însemnătate și valoare excepțională sînt intervențiile în presă ale unor muzicieni ca D. Șostakovici, A. Haciaturian, M. Koval, T. Hrennikov, R. M. Glier, D. Kabalevski, ș. a.

★

Inspirîndu-se din istoricele documente ale C.C. al P.C.U.S. și din experiența muzicii sovietice, Partidul Muncitoresc Romîn — care acordă o deosebită atenție dezvoltării în condiții cît mai prielnice a muzicii romînești și-i înconjoară cu grijă pe creatorii ei — ne-a călăuzit pașii către realismul socialist în muzică. Organul central al Partidului, ziarul „Scînteia", a publicat de îndată Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. și a atras mereu atenția muzicienilor noștri asupra însemnătății și valabilității principiilor cuprinse în ea pentru dezvoltarea artei noastre muzicale. De o mare însemnătate au fost materialele inspirate din principiile Hotărîrii publicate în ziarul „Scînteia". Astfel, articolele „Despre unele probleme actuale ale creației muzicale în RPR" de Nestor Ignat (14/15.III.1949), „Pentru avîntul creației muzicale în RPR" (14.III.1954), „O revistă care nu răspunde menirii sale" (6.II.1953) ș. a. au adus prețioase îndrumări muzicienilor noștri.

Inaltele principii estetice cuprinse în documentele C.C. al P.C.U.S. au fost însușite de marea majoritate a compozitorilor noștri care au înțeles că a scrie de pe pozițiile poporului, a fi pasionat de aceleași probleme, mari și mici, care-l frămîntă, nu înseamnă a diminua valoarea muzicii, ci, dimpotrivă a o ridica pe culmi din ce în ce mai înalte. Visul de a se putea bucura de aprecierea marilor mase de iubitori de muzică, l-au nutrit cei mai mari dintre clasici, dar el nu a putut fi, de cele mai multe ori, îndeplinit întrucît drumul muzicii lor către popor și al acestuia spre creația lor era plin de piedici și greutăți legate de orînduirea exploatatoare în care trăiau. In condițiile de azi, muzicienii din patria noastră văd îndeplinindu-se acest vis sub ochii lor, grație condițiilor nemaiîntîlnite în trecut, create pentru dezvoltarea artei muzicale.

Traducerea în viață a principiilor esteticii marxist-leniniste nu s-a desfășurat fără greutăți. Partidul ne-a arătat că „în domeniul muzicii, ca și în orice domeniu al activității ideologice, se desfășoară o luptă ascuțită între ideile înaintate, progresiste și cele înapoiate, reacționare". Munca de convingere dusă de Partid, verificarea permanentă autocritică a propriei activități a compozitorilor au adus roade.

De un neprețuit ajutor în dezvoltarea muzicii noastre noi, au fost și sînt materialele de muzicologie publicate de muzicienii sovietici. Ele au lămurit o serie de probleme fundamentale ale realismului în muzică, combătînd din punct de vedere ideologic idealismul în estetică, antirealismul în artă. Deosebit de însemnate au fost vizitele pe care ni le-au făcut muzicienii sovietici ca V. G. Zaharov, I. Martînov, R. M. Glier, A. Sveșnicov, A. Arutiunian, V. Soloviov-Sedoi, numeroase ansambluri corale și instrumentale și valoroși soliști de la care am putut trage învățăminte dintre cele mai prețioase.

Marele avînt pe care l-a cunoscut în ultimii ani arta noastră muzicală este o mărturie concretă și elocventă a forței și vitalității principiilor esteticii realismului socialist, a rolului binefăcător al însușirii creatoare a experienței muzicii sovietice.

In marea lor majoritate, compozitorii au abordat în lucrări de diferite genuri — de la suită de cameră la simfonie, de la cîntec la oratoriu — temele mari ale actualității, dovedind prin **creația lor** faptul că-și însușesc principiile esteticii marxist-leniniste, că asimilează în mod creator experiența muzicienilor sovietici.

Lupta poporului nostru pentru pace, dragostea sa față de marele popor sovietic și față de toate celelalte popoare iubitoare de pace, procesul de reînnoire revoluționară a vieții noastre, precum și glorioasa istorie de luptă a poporului nostru pentru independență, pentru libertate, și-au găsit expresia în nenumărate lucrări dintre cele mai valoroase ale compozitorilor din R.P.R.

Partidul ne-a făcut să înțelegem mai bine patrimoniul nostru național, educînd mîndria noastră națională, patriotică.

Așa cum ne învață Partidul, muzica nouă din țara noastră „nu pornește la drum de pe un teren pustiu; ea preia în mod critic și dezvoltă, în condiții superioare, tot ce e viu și prețios, legat de poporul muncitor, în muzica romînească, precum și tradițiile progresiste ale muzicii clasice mondiale". (Scînteia).

Niciodată ca pînă acum nu s-a desfășurat o acțiune atît de largă de cercetare științifică a vieții și operei înaintașilor muzicii noastre. Aniversarea nașterii lui Ciprian Porumbescu și George Ștephănescu, comemorarea morții lui Gavriil Musicescu — prinos adus de lumea muzicii noi din patria noastră înaintașilor noștri, au fost numai cîteva manifestări ale prețuirii de care se bucură în regimul democrat popular, făuritorii din trecut ai artei noastre muzicale. O serie de studii ale muzicologilor au scos la lumină și popularizat viața și opera înaintașilor

noştri. In opera aceasta, exemplul muzicologilor sovietici ne-a fost şi este de un nepreţuit ajutor.

Succesele obţinute de muzicienii noştri sub îndrumarea P.M.R. sînt incontestabile! Dar viaţa merge înainte şi cerinţele culturale ale poporului nostru cresc continuu, punînd mereu noi sarcini în faţa muzicienilor. Compozitorii noştri, care au obţinut remarcabile succese în zugrăvirea vieţii, trebuie să abordeze cu şi mai multă îndrăzneală creatoare marile teme ale actualităţii, să stăruiască asupra înfăţişării realiste a imaginii omului înaintat al vremurilor noastre, în lucrări diferite ca gen, stil şi caracter. Ei trebuie să acorde o mare însemnătate făuririi operei naţionale noi a patriei noastre. Lucrările lor trebuie să fie desăvîrşite din punct de vedere artistic, să constituie o mîndrie a poporului nostru.

Insuşirea creatoare a principiilor esteticii marxist-leniniste, continua studiere a experienţei sovietice, constituie o chezăşie a înaintării victorioase a muzicienilor pe calea realismului socialist, pe calea unei arte înalte. Compozitorii şi muzicologii noştri trebuie să-şi adîncească necontenit cunoştinţele în domeniul esteticii ştiinţifice, dînd la o parte toate rămăşiţele concepţiilor burgheze, lichidînd orice confuzii şi denaturări în înţelegerea esteticii marxist-leniniste. Muzicologii noştri trebuie să elaboreze cu mai mult curaj problemele dezvoltării muzicii romîneşti pe drumul realismului socialist; ei trebuie să continue să cerceteze viaţa şi creaţia compozitorilor din trecut.

Compozitorul sovietic înaintat este un minunat model pentru toţi muzicienii progresişti din lume. Partidul a educat în el principialitate, patriotism, exigenţă faţă de munca proprie şi aceea a tovarăşilor săi, îndrăzneală în creaţie. Compozitorul sovietic este un artist-cetăţean, care participă activ la viaţa ţării sale, atît prin creaţia sa cît şi prin activitatea susţinută obştească. Exemplul lui Dmitrii Şostakovici, fruntaş al luptei pentru pace, cunoscut în întreaga lume, distins cu Premiul Păcii al Consiliului Mondial al Păcii — este grăitor în acest sens. De asemenea exemplul lui Aram Haciaturian care în însemnatele sale articole „Despre îndrăzneală şi inspiraţie în creaţie" şi „Adevărul despre muzica sovietică şi compozitorul sovietic" a pus cu hotărîre o serie de probleme legate de dezvoltarea artei muzicale sovietice pe drumul realismului socialist, este bine cunoscut.

Compozitorii şi muzicologii noştri au nespus de mult de învăţat de la muzica sovietică, de la muzicienii sovietici. Departe de a duce la sărăcirea sau frînarea dezvoltării artei noastre naţionale, **însuşirea creatoare a experienţei sovietice este o puternică forţă motrice a dezvoltării muzicii noastre romîneşti pe drumul unei continue înfloriri, pe drumul desăvîrşirii ei permanente, pe drumul slujirii poporului.**

Prietenia romîno-sovietică oglindită în creaţia noastră muzicală

Eliberarea patriei de către glorioasa Armată Sovietică a determinat o cotitură istorică în viaţa poporului nostru : sub conducerea Partidului Comunist Romîn forţele patriotice au putut doborî dictatura fascistă deschizînd o eră nouă în dezvoltarea istorică a ţării noastre.

In răstimpul scurs de la eliberare, ajutorul frăţesc al Uniunii Sovietice s-a făcut simţit tot mai puternic şi bogata sa experienţă ne-a slujit şi pe tărîmul artei. Această prietenie întemeiată pe egalitatea în drepturi a celor două popoare şi pe lupta comună pentru construirea lumii noi şi pentru menţinerea şi apărarea păcii, s-a afirmat tot mai trainică, de nezdruncinat.

Intre ţara noastră şi Marea Patrie a Socialismului biruitor s-a dezvoltat o activă şi rodnică acţiune de cunoaştere a valorilor artistice respective şi, an cu an, soliști de seamă cît şi mari ansambluri vocale şi instrumentale din URSS ne-au adus suflul înnoitor al artei sovietice. La rîndul lor, fruntaşii artei noastre, compozitori, dirijori, cîntăreţi şi instrumentişti au mers în Uniunea Sovietică, de unde s-au întors cu bogate învăţăminte.

Larga difuzare la Radio şi în sălile de concert, a muzicii sovietice cu valoroasele-i înfăptuiri, pătrunderea tot mai adîncă a lucrărilor de muzicologie, a cărţilor şi revistelor sovietice, a partiturilor muzicale cît şi a muzicii înregistrate, în cele mai largi rînduri atît ale iubitorilor de muzică cît şi ale muzicienilor de profesie, au înrîurit puternic viaţa noastră artistică.

Pe drumul oglindirii vieţii şi a cuceririlor noastre revoluţionare, compozitorii şi-au însuşit în chip creator bogata măiestrie a muzicienilor sovietici, făurind o muzică menită să însufleţească poporul în lupta sa pentru construirea vieţii noi şi pentru pace, să satisfacă înaltele sale cerinţe artistice.

Unul din genurile iubite de masa largă a ascultătorilor, a cărui dezvoltare pe linia înfăţişării vieţii noi din patria noastră se cuvine subliniată, este genul vocal simfonic al cantatei, gen de largă accesibilitate, în măsură de a exprima cu mare forţă, în chip direct, viaţa contemporană şi simţămintele cele mai înaintate ale oamenilor muncii.

O seamă din cantatele apărute în acest timp au fost inspirate de sentimentele de caldă recunoştinţă şi dragoste pe care poporul muncitor le poartă marelui popor sovietic eliberator.

Astfel Mihail Andricu în „Cantata festivă", Hilda Jerea în „Oda închinată Constituţiei URSS" pe versurile bardului cazah Djambul Djabaev au exprimat sentimentele de dragoste şi admiraţie pentru Uniunea Sovietică şi măreţele-i realizări.

Făcîndu-se ecoul simţămintelor de profundă dragoste şi recunoştinţă pe care poporul nostru le poartă marelui popor sovietic prieten şi eliberator, compozitorii noştri au slăvit prietenia ce leagă ţara noastră de Uniunea Sovietică, într-o seamă de lucrări simfonice.

Alfred Mendelsohn a cîntat în mai multe din lucrările sale poporul sovietic eliberator, ca de pildă în poemul simfonic „Prăbuşirea Doftanei" în al cărui final răsună apoteotic intonaţiile imnului de stat al Uniunii Sovietice, semnificînd încrederea neclintită cu care comuniştii au privit eliberarea patriei noastre.

O altă lucrare în care sosirea armatelor sovietice eliberatoare apare luminos evocată este „Cantata Bucureştiului" de acelaşi compozitor. Şi tot Alfred Mendelsohn a scris „Uvertura prieteniei romîno-sovietice", o lucrare cu caracter eroic impunător. Tot astfel simfonia „Republicii" de Nicolae Buicliu şi poemul simfonic „Cîntarea Romîniei" de Matei Socor vorbesc despre patria noastră eliberată şi întărită prin victoriile poporului muncitor.

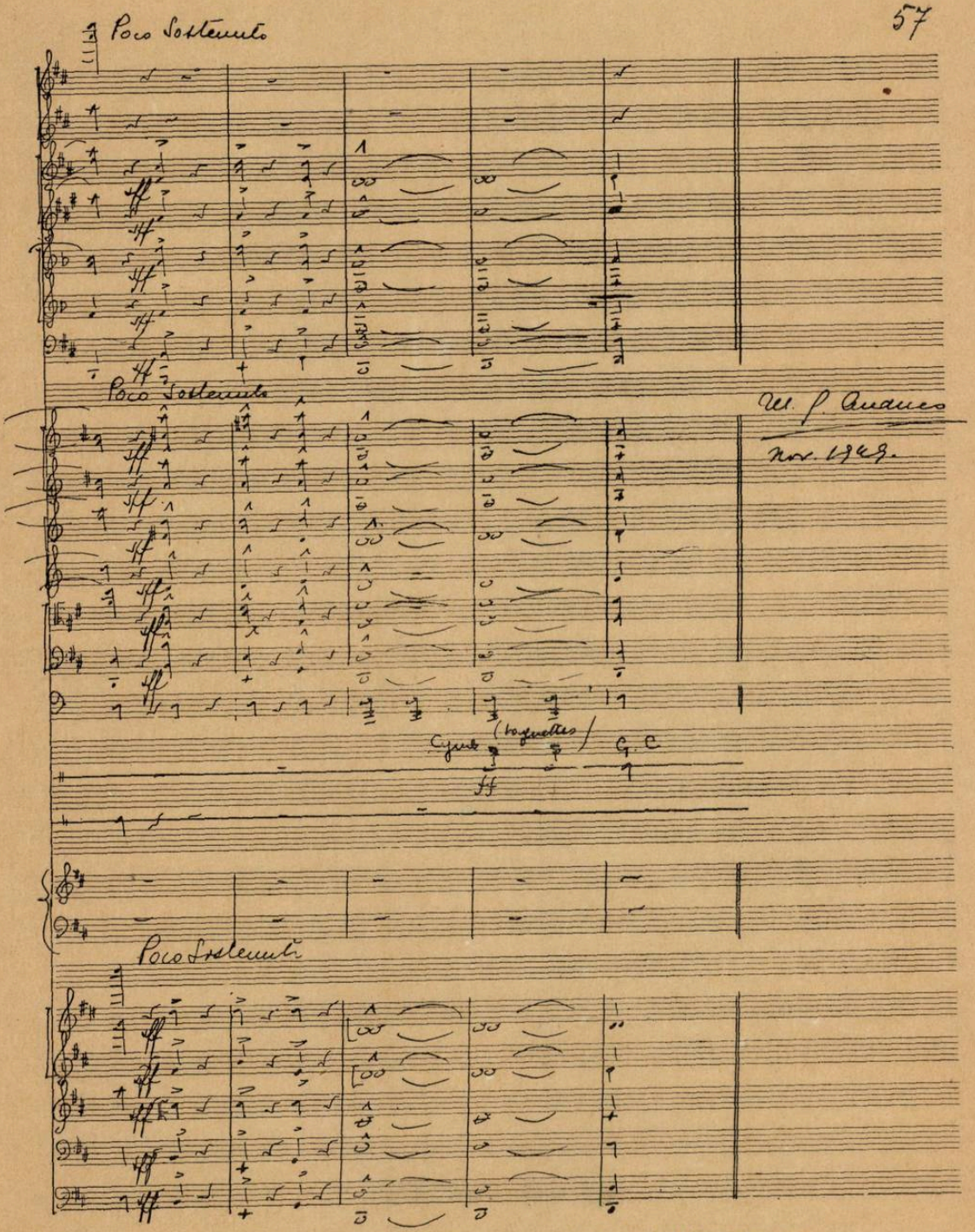
O altă lucrare simfonică inspirată de avîntul cu care poporul nostru construieşte socialismul este „Poemul de viaţă nouă" de tînărul compozitor Dumitru Bughici.

Este demn de subliniat faptul că o bună parte din compozitorii de muzică simfonică au abordat formele mici, scriind cîntece de masă, coruri, etc., lucrări de largă accesibilitate ce se adresează celor mai largi mase ale ascultătorilor: „Cîntec" de Mihail Andricu, „Cîntec despre Stalin" de Anatol Vieru, „Anii tineri" de Sabin Drăgoi, „Cîntecul prieteniei" de Hilda Jerea, „Luminile Roşului Octombrie" de Laurenţiu Profeta, ş. a.

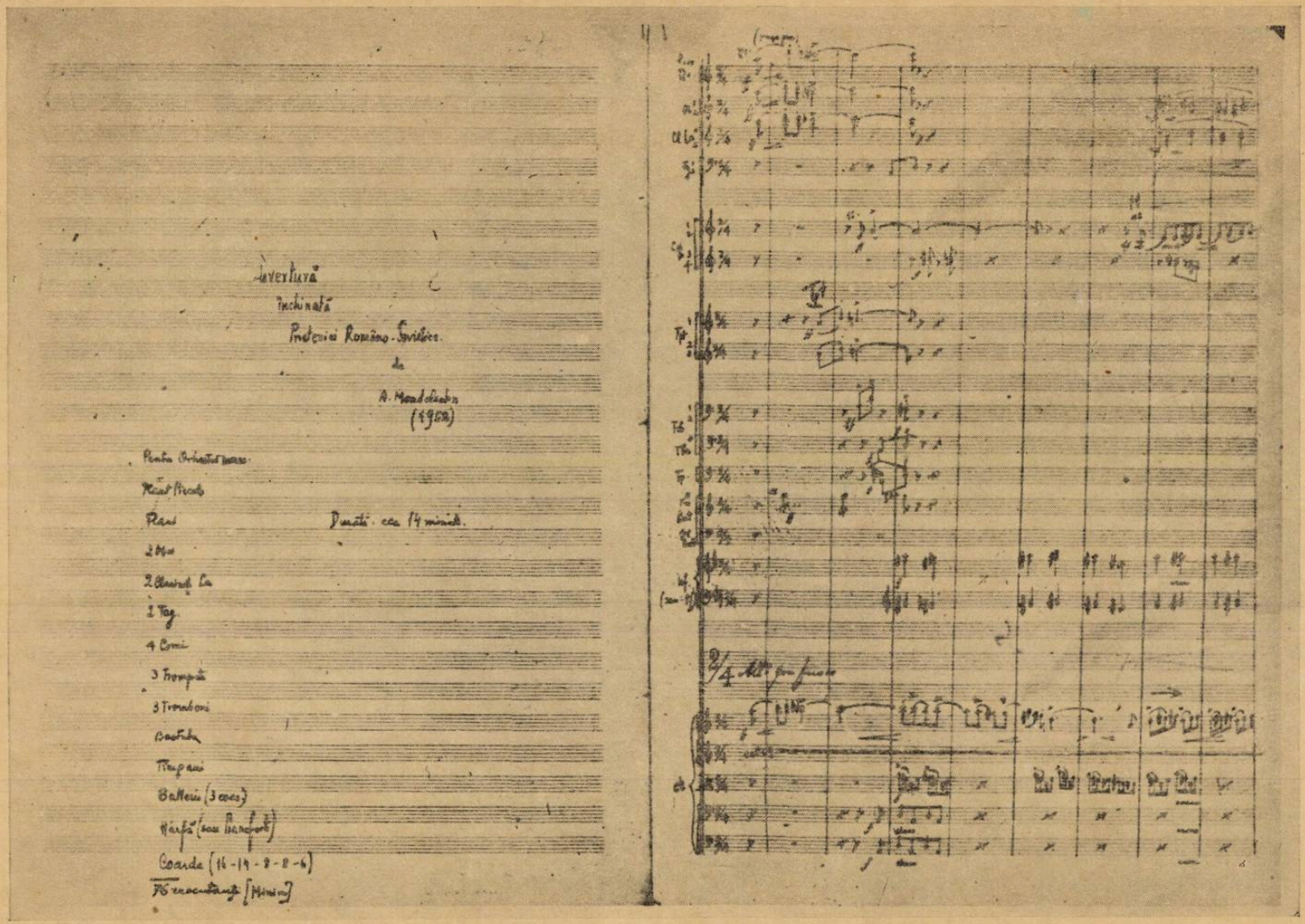
Trebuie relevată prospeţimea şi vigoarea care însufleţesc creaţia unor compozitori mai vîrstnici, participanţi activi la viaţa cea nouă prin cîntecele pe care le făuresc. Folosind tezaurul muzicii populare şi cele mai bune tradiţii ale muzicii noastre corale, ei au oglindit dragostea poporului nostru faţă de poporul sovietic („Pomul libertăţii" de Ion Chirescu, „7 Noiembrie" de Ion Croitoru, ş.a.).

Prietenia romîno-sovietică a stimulat unele valoroase energii artistice creatoare. Ion Vasilescu a compus „Cîntec de prietenie" pe versuri de Eugen Mirea — lucrare remarcabilă prin căldura şi gravitatea caracterului ei imnic ; George Klein, cîntecul de o nobilă simţire, pătruns de intonaţii populare, „Floare scumpă, floare rară" pe versuri de Ion Socol, iar H. Mălineanu a cîntat în „Prietenul Vanicica", pe versuri de Eugen Mirea, pe prietenul sovietic tovarăş de luptă. Aceste cîntece scrise de pe poziţia dragostei de la om la om, sînt cu atît mai emoţionante.

Alte cîntece ca „Veste bună" şi „O zicală" (textul şi muzica de Theodor Bratu) sînt urări



Manuscrisul ultimei pagini din Uvertura prieteniei *de Mihail Andricu*



Facsimilele primelor două pagini de manuscris din Uvertura închinată prieteniei romîno-sovietice *de Alfred Mendelsohn*

inimoase de bun sosit adresate oaspeților sovietici.

Sub titlul „7 Noiembrie" — ziua Marii Revoluții din Octombrie slăvită de întreaga omenire muncitoare — au compus cîntece cu caracter eroic o seamă de compozitori printre care Vasile Popovici, Gheorghe Danga, Ion Croitoru, Constantin Palade, Zaharia Popescu, Grigore Albin, iar Eugen Micu a scris un marș.

Matei Socor care a compus poemul simfonic „Mama", al cărui patos revoluționar a fost călduros apreciat și peste hotare, a scris recent cîntecul „Salut Moscovei" pentru cor și soliști, pe versuri de Eugen Jebeleanu; Alfred Mendelsohn a compus „Cantata pentru marea prietenie", Elly Roman „Cantata Armatei Sovietice", iar Ovidiu Varga „Cu voi iubiți frați sovietici". Au mai fost compuse „Cîntecul marii prietenii" de Radu Drăgan pe versuri de V. Iosif, „Mîndră stea de pe Kremlin" de Lulu Orăscu, „Tanchistul frăției" de Mauriciu Vescan, „Moscovă tu luminoasă" de I. Vintilă, „Octombrie roșu" de Diamandi Gheciu, „Omul sovietic" de Eugen Cuteanu, ș.a.

In acest lung șir de compoziții închinate prieteniei romîno-sovietice, se înscriu și acelea ale compozitorilor Max Eisicovits („Salut revoluției"), Eugen Tegger („Prietenia între popoare"), Schwartzmann („Veșnica prietenie"), Emil Săculeț („Bucurie"), precum și ale compozitorilor Șumski și Hubner. Acestea, aparținînd minorităților naționale, au fost scrise atît pe texte romînești cît și pe texte maghiare, germane, sîrbe și idiș.

Compozitorii noștri au exprimat sentimentele de dragoste și profundă recunoștință ale poporului romîn față de Uniunea Sovietică, marea noastră eliberatoare, și în creația muzicală legată de 23 August 1944. Un mare număr de lucrări din domeniul muzicii simfonice, vocal-simfonice, cît și al cîntecului de mase sînt dedicate măreței sărbători a eliberării.

In cinstea zilei de 23 August Ovidiu Varga a compus oratoriul „Scînteia eliberării" lucrare de mari proporții cu un profund conținut dramatic, Viorel Doboș poemul coregrafic „Eliberarea", Radu Drăgan „Cantata eliberării", Ludovic Feldman „Uvertura festivă", Mansi Barberis poemul simfonic „Eliberarea", A. Wincler, „Uvertura 23 August", Dragoș Alexandrescu „Cantata pentru 23 August", Theodor Grigoriu „Cantata în cinstea zilei de 23 August", Aladar Zoltan „Cîntecul libertății" ș. a.

Este de arătat, de asemenea, că aproape toți compozitorii au scris, pe lîngă lucrările citate, inspirate de prietenia romîno-sovietică, și cîntece în cinstea lui 23 August.

Pentru prietenia romîno-sovietică și pentru 23 August au mai scris coruri cu soliști și cu acompaniament de orchestră ori pian, imnuri, hore, marșuri, ori mici cantate, compozitorii: Leon Klepper, D. Bughici, G. Derieteanu, I. Vanica, N. Cassian, A. Giroveanu, N. Kirculescu, D. D. Botez, V. Timiș. E. Koffler, J. Letoni, St. Kardoș, M. Mihail, I. Morozov, S. Sarchizov, R. Șerban, N. Valeriu, D. Capoianu, P. Rubinstein, L. Teodosiu, I. Bazavan, Fl. Eftimescu, C. Bobescu, M. Bădulescu, R. Stein, D. Szabo, T. Dumitrescu, T. Farcaș, C. Romașcanu, P. Vlaiculescu, I. Larian, S. Massler, A. Corfescu, G. Wilnov, I. Nicorescu, ș. a.

Poporului nostru îi este scumpă prietenia trainică cu U.R.S.S. Dragostea și prietenia pentru Uniunea Sovietică este indisolubil legată de lupta pentru pace pe care poporul nostru o duce alături de Marea Țară a Socialismului biruitor și de țările de democrație populară, cu o nestrămutată hotărîre. Tema luptei pentru pace a fost îmbrățișată cu entuziasm și ardoare de către compozitorii noștri care i-au închinat numeroase lucrări valoroase.

Un adevărat mesaj al luptei pentru apărarea păcii, care a străbătut și dincolo de țara noastră este „Cîntecul partizanilor păcii" de Ion Chirescu. Acest cîntec de o mare putere mobilizatoare a devenit un bun al întregului popor. Hilda Jerea a scris cantata „Sub soarele păcii" în care ideea păcii este susținută de imagini muzicale deosebit de luminoase, optimiste, iar Ion Dumitrescu inspirîndu-se din lupta pentru pace a poporului a compus, în cinstea zilei internaționale a păcii, un cvartet de coarde scris cu o mare măiestrie artistică și cu un sincer sentiment — una dintre cele mai bune lucrări ale genului. Cu mult avînt tineresc este scrisă, de asemenea, cantata pe care Laurențiu Profeta a compus-o în cinstea luptei pentru pace. Au mai scris cîntece mobilizatoare la lupta pentru pace Nina Cassian, Radu Paladi, Anatol Vieru, Achim Stoia, Mauriciu Vescan, Diamandi Gheciu, H. Schwartzman, ș.a.

Numărul impresionant al creațiilor menționate mai sus dovedesc sănătoasa orientare a compozitorilor noștri către cele mai valoroase și mai iubite teme ale contemporaneității, atașamentul lor față de popor și avîntata convingere cu care au dat expresie sentimentelor de fierbinte dragoste față de Uniunea Sovietică și de nobilele idealuri ale omenirii muncitoare.

Oaspeți dragi

Compozitorul R. M. Glier

Oamenii muncii consideră ca o cinste deosebită vizita în țara noastră — în sînul delegației sovietice venită să participe la sărbătoarea Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice din anul acesta — a artistului poporului din U.R.S.S., compozitorul R. M. Glier.

Născut la 30 decembrie 1874 stil vechi (11 ianuarie 1875), Glier este o mare figură a muzicii sovietice actuale. El este compozitorul valoros care s-a împărtășit direct din învățătura marilor clasici ruși, prin profesorii săi Taneev, Arenski și Ippolitov-Ivanov — nume intrate în istoria muzicii și care i-au insuflat dragostea față de tradițiile măreți ale muzicii ruse și universale, față de popor și de creația artistică a acestuia.

Reprezentant al unei generații de iluștri muzicieni (a avut ca tovarăși de studii, între alții pe Skriabin și Rahmaninov), Glier a fost la rîndul său profesorul unei pleiade de străluciți compozitori sovietici, în frunte cu Prokofiev, Miaskovski și Novicov.

El este unul dintre primii compozitori care au militat, încă din primele momente ale instaurării puterii sovietice, la înfăptuirea revoluției culturale în Marea Țară a Socialismului. Glier a contribuit într-o largă măsură cu munca sa organizatorică și pedagogică cît și cu înalta sa măiestrie artistică la înflorirea muzicii sovietice de azi.

Creația sa cuprinde sute de lucrări în toate genurile, cele mai de seamă fiind operele „Șah Senem" și „Ghiulsara", inspirate de viața popoarelor azerbaidjan și uzbec și în care folclorul respectiv este folosit cu mare măiestrie, baletele „Macul roșu" și „Călărețul de aramă" — inspirat de poemul lui Pușkin, uvertura „Prietenia popoarelor" și uvertura „Sărbătoare în Fergana" scrisă cu prilejul inaugurării canalului de irigație din Kazahstan, concerte pentru soliști și orchestră printre care cele pentru soprană de coloratură, cel pentru harpă și cel pentru corn.

Marile sale merite i-au atras de două ori ordinul Lenin, de mai multe ori Premiul Stalin precum și numeroase alte distincții.

Prezența eminentului reprezentant al artei și culturii sovietice în mijlocul nostru, întîlnirile sale cu muzicienii romîni, concertele și spectacolele pe care le-a dirijat ori le-a îndrumat, sfaturile și sugestiile sale în legătură cu creația muzicală, constituie un prilej de bogate învățăminte și o contribuție importantă la întărirea și mai trainică a relațiilor de prietenie dintre muzicienii noștri, muzicienii sovietici, dintre poporul nostru și marele popor sovietic.

Despre profesia de compozitor și educația tineretului*)

de R. M. GLIER

Am fost rugat să spun cîte ceva despre pregătirea profesională a compozitorului. E un subiect foarte vast și foarte complex. Iar în cele ce voi spune, nu am de gînd, firește, să ating toate problemele legate de dezvoltarea rodnică a talentului componistic și a măiestriei. Vreau pur și simplu să împărtășesc tineretului nostru talentat cîte ceva din experiența pe care am dobîndit-o în cursul îndelungatei mele vieți de compozitor, să dau cîteva sfaturi și să fac urări prietenești.

Compozitorul trebuie să *cunoască* foarte multe lucruri și să aibă o deosebită *pricepere*. Exemplul cel mai bun în această privință ni-l dau marii compozitori clasici. Cînd un amator de muzică ascultă cu plăcere și cu o adîncă emoție fugile pentru orgă de Bach, „Appassionata" de Beethoven, „Kamarinskaia" de Glinka, Simfonia a VI-a de Ceaikovski, el nu sezisează întotdeauna aranjamentul lucrării din punct de vedere componistic, măiestria tehnicii polifonice, inventivitatea uimitoare a orchestrației. Cînd însă aceste creații geniale le ascultă și le *studiază* un muzician, acesta este pătruns de o profundă admirație față de uimitoarea perfecțiune a măiestriei profesionale.

Compozitorul își dă seama că aici nu este vorba numai de forța geniului, numai de inepuizabila fantezie a creatorului unei lucrări mari, ci și de o minunată *pricepere* a acestuia, de faptul că el stăpînește pe deplin tehnica componistică.

Știm din istoria muzicii, că toți compozitorii mari din trecut își perfecționau neîncetat tehnica, măiestria. Studiind biografiile lui Glinka, Balakirev, Rimski-Korsakov, Ceaicovski, Taneev și ale altor remarcabili maeștri ruși, ne vom

*) Fragmente din articolul publicat în revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 8/1954 și reprodus în întregime într-o broșură a editurii „Cartea Rusă".

Приветствую читателей журнала
„Музыка" с торжественными днями
румыно-советской дружбы

Р. Глиэр

Salut cititorii revistei „Muzica" în zilele de sărbătorire a prieteniei romîno-sovietice.

R. GLIER

convinge că toată viața, ei nu au încetat să învețe. A învăța, înseamnă a-ți pune neîncetat probleme noi, a nu te mulțumi niciodată cu succesele realizate, a năzui mereu înainte.

Să luăm, de pildă, un pianist sau un violonist. Pentru ca să fie „în formă", el trebuie să exerseze zilnic cîteva ore, la instrumentul său. Cît de mult trebuie să muncească un virtuos înainte de a apare pe scenă! Cîte eforturi depune el pentru a-și dezvolta tehnica, pentru a cunoaște bine repertoriul, pentru a studia stilurile!

Toți știu că profesiunea de compozitor necesită același grad de specializare, aceeași muncă de cunoaștere a tehnicii, dacă nu chiar una mai mare. Repet: compozitorul trebuie să cunoască foarte multe lucruri și să aibă o deosebită pricepere. De acestea are nevoie mai ales compozitorul sovietic, care nu trebuie să uite nici o clipă înaltele țeluri educative ale artei, ce servește măreței cauze a construirii comunismului.

Cîteodată mi se pare că folosim prea des cuvîntul „compozitor". Același lucru se poate spune și despre cuvîntul „scriitor". Nu orice literat, care a scris cîteva reportaje sau povestiri superficiale, sau chiar un roman destul de voluminos, poate fi numit scriitor — „inginer al sufletelor omenești". Nu orice muzician, care a compus cîteva partituri „corecte" de simfonie sau cîteva melodii reușite de cîntece, poate fi numit compozitor.

Fără îndoială că este foarte greu să scrii un cîntec bun de masă. Uneori, este chiar mult mai greu decît s-ar crede. Dar, după părerea mea, să scrii un cîntec nu înseamnă doar să improvizezi la pian o melodie care să se potrivească bine pe versuri. Să scrii un cîntec înseamnă nu numai să creezi o melodie frumoasă, ci și un acompaniament expresiv, bogat din punct de vedere armonic; iasta înseamnă să orchestrezi singur cîntecul pentru diferite formații și chiar să creezi o variantă pentru cor *a cappella*. Pentru aceasta însă trebuie să fii un muzician cu adevărat instruit.

Cum poți să te mărginești toată viața la un singur gen, să nu cauți să-ți lărgești orizontul creației, priceperea și măiestria? Cred că și un muzician care nu simte o chemare spre compozițiile de muzică simfonică, de operă sau de cameră, este totuși dator să studieze toate genurile de artă muzicală, să nu se mulțumească cu cele realizate, să nu se culce pe lauri. In caz contrariu, după părerea mea, el nu are nici un drept să se numească compozitor.

★

In îndelungata mea activitate pedagogică am avut prilejul să întîlnesc mulți elevi talentați. Unii dintre ei au ajuns în primele rînduri ale compozitorilor sovietici. Printre ei, unii au educat ei înșiși și continuă să educe generațiile tinere de compozitori sovietici.

Amintindu-mi de activitatea pe care am desfășurat-o la Conservatorul din Moscova, aș vrea să remarc talentul strălucit și original al compozitorului Alexandr Davidenko, un element care ar fi putut da foarte mult muzicii noastre; moartea prematură i-a curmat însă activitatea. Davidenko a studiat profund armonia, și-a însușit contrapunctul și fuga. Dar studia puțin și fără prea multă plăcere formele și instrumentația. Imi amintesc că odată Davidenko a scris despre mine un articol la gazeta de perete, în care sublinia meritele mele, dar își exprima regretul că eu, ca elev al lui Taneev, acordam prea multă atenție formei. Principalul este conținutul muzicii, iar nu forma — scria Davidenko.

Desigur că aceasta este o părere unilaterală. In muzică forma reprezintă limba, gramatica și sintaxa limbii. Fără o formă frumoasă nu există muzică, cu alte cuvinte, nu se poate exprima conținutul.

Conținutul muzicii îl constituie impresiile din viață, îl constituie gîndurile și sentimentele exprimate cu ajutorul sunetelor. De aceea compozitorul trebuie să-și însușească un orizont larg al gîndirii, să înțeleagă profund viața; el trebuie să fie un om înaintat al epocii sale. Dacă conținutul lăuntric este sărac, dacă compozitorul este rupt de viață, dacă impresiile sale din viață sînt sărace, superficiale și întîmplătoare, muzica va fi și ea searbădă, lipsită de conținut. Iar toată tehnica lui se va dovedi a fi de prisos.

Pot să spun că la un asemenea compozitor tehnica *nu* va fi o tehnică *adevărată*, pentru că tehnica nu constă doar în priceperea de a scrie partituri respectînd anumite reguli, ci este știința de a exprima în mod liber, prin sunete, gîndurile, sentimentele, impresiile. Taneev spunea: „Ceea ce-i în minte trebuie să fie și pe hîrtie. Iar dacă în minte nu există idei interesante și proaspete, atunci nici pe hîrtie nu le vei putea așterne".

Niciodată şi în nici o împrejurare nu trebuie micşorată exigenţa în creaţie, nu trebuie coborît nivelul măiestriei. Iar exigenţa măiestriei este unică faţă de toate formele şi genurile artei muzicale — fie că e vorba de o simfonie sau de un cîntec de masă. Compozitorul trebuie să aibă cunoştinţe profunde, să nu fie îngîmfat.

De aceea, tineretul nostru nu trebuie în nici un caz să se lase ademenit de succese uşoare. După părerea mea, nici „popularitatea" şi nici situaţia materială bună nu pot justifica rutina în creaţie şi lipsa de interes pe care o manifestă unii dintre compozitorii noştri talentaţi faţă de învăţătură.

Compozitorul sovietic, indiferent în ce gen ar lucra, deci şi în minunatul gen al cîntecului, nu are dreptul să rămînă — după cum s-a exprimat Maxim Gorki — „neinstruit din cap pînă-n picioare".

Pentru că, dacă vorbim despre „minimul de măiestrie" necesar pe care-l dă conservatorul, vom constata că printre noi mai există compozitori care nu şi-au însuşit nici a zecea parte din acest „minim".

Conservatorul este minimul. De acolo începe *viaţa*. Iar compozitorul este dator să înveţe pînă la sfîrşitul vieţii sale, să-şi perfecţioneze măiestria, să dezvolte şi să-şi îmbogăţească concepţia despre lume, să meargă înainte, mereu înainte.

Compozitorul nu trebuie să uite niciodată de public. In viaţă, el trebuie să aibă puncte de orientare creatoare. Eu cred că asemenea puncte de orientare trebuie să fie cerinţele poporului şi lucrările preferate ale compozitorilor clasici.

Pe baza experienţei mele, trebuie să spun că cel mai bun public şi judecător al nostru este poporul. Mie îmi place foarte mult să-mi prezint lucrările în faţa celui mai larg auditoriu. Imi place foarte mult să călătoresc prin oraşele măreţei noastre Patrii, să mă întîlnesc cu muzicieni şi nemuzicieni, să aud cuvîntul lor simplu despre muzică, să simt contactul viu cu masele.

Imi este foarte greu şi mi-a fost întotdeauna greu, din pricina faptului că nu ştiu să cînt destul de bine la pian. Trebuie să recunosc că-i invidiez pe compozitorii care cîntă bine la pian şi pot să-şi prezinte singuri piesele în faţa publicului, cu putere de convingere artistică. De aceea — încă un sfat : nu neglijaţi măiestria interpretativă şi în special pianul. Interpretarea vă va ajuta atît în compoziţie cît şi pentru a dezvălui în faţa publicului propriile voastre idei.

Cred că nu mai este nevoie să amintesc că din punct de vedere moral şi social, artistul trebuie să fie la înălţime, că moravurile compozitorilor noştri trebuie să fie dezbărate de rămăşiţele boemei atît de dăunătoare, că în Uniunea Compozitorilor trebuie să domnească o atmosferă tovărăşească sănătoasă, care să contribuie la o întrecere firească şi rodnică între talente, la promovarea criticii şi autocriticii vii, creatoare.

Compozitorii tineri trebuie să vină mai des în contact cu compozitorii din generaţia mai veche. Amintindu-mi de tinereţe, mă gîndesc cu emoţie la întîlnirile pe care le-am avut cu Taneev, Rimski-Korsakov, Rahmaninov, Liadov, Glazunov, Arenski, Ippolitov-Ivanov, Stasov şi Beliaev. Pentru că din contactul pe care l-am avut cu aceşti remarcabili muzicieni am acumulat tot atît de mult cît am acumulat direct în cadrul lecţiilor de la conservator.

De aceea, repet încă odată : conservatorul reprezintă minimul. Principalul este viaţa !

Serghei Sergheievici Prokofiev

de ZENO VANCEA

Iubitorii de muzică din întreaga lume au primit anul trecut cu un adînc regret ştirea morţii lui Serghei Sergheievici Prokofiev, artist al poporului R.S.F.S.R., de şase ori laureat al Premiului Stalin — unul din cei mai proeminenţi reprezentanţi ai muzicii sovietice.

Născut la 23 aprilie 1891 în Sonţovka, guvernămîntul Ecaterinoslav, Serghei Sergheievici Prokofiev era fiul unui agronom. Primele studii muzicale le-a căpătat de la mama sa care era o bună pianistă. A luat apoi lecţii particulare de la profesori de frunte ca Glier, Cernov, ş.a. La o vîrstă fragedă intră în Conservatorul din Petersburg unde are ca profesori pe Rimski-Korsakov, A. Liadov, I. Vitol, ş. a., în domeniul compoziţiei şi al armoniei, iar la pian pe cunoscuta pedagogă A. N. Esupova.

Amintindu-şi cu înduioşare de elevul său, Reinhold Glier spune : „In toamna anului 1904, în momentul în care a intrat la Conservatorul din Petersburg, Serghei Prokofiev era un adevărat compozitor profesionist. E cunoscută povestirea lui despre examenul la care au asistat Rimski-Korsakov, Glazunov şi Liadov. Prokofiev, pe atunci în vîrstă de 13 ani, a adus la examen două mape mari cuprinzînd compoziţiile lui, printre care se aflau şi patru opere, o simfonie, două sonate şi o serie întreagă de piese pentru pian." [1])

După absolvirea Conservatorului (1914) Prokofiev debutează ca interpret cu primul său concert de pian. Apoi se consacră compoziţiei dînd concerte în Rusia şi în străinătate.

Autor a şapte simfonii, opere, balete, concerte instrumentale, cantate şi oratorii, lucrări de muzică de cameră, muzică pentru filme, etc. Prokofiev a fost cunoscut şi apreciat încă mai de mult în lumea întreagă, (prin lucrările din urmă, mai ales cele scrise după epocala „Hotărîre despre muzică" din 1948 a C.C. al P.C.U.S. din U.R.S.S.) iar alături de Şostakovici, Haciaturian, Miaskovski, Şaporin şi mulţi alţii, — a adus o contribuţie preţioasă la făurirea unei arte realist-socialiste, un aport considerabil la crearea acelui prestigiu unic şi universal al muzicii sovietice care o situează deasupra oricărei alte arte muzicale contemporane din lumea întreagă.

Pe cît de variată este opera muzicală a lui Prokofiev, cuprinzînd mai toate genurile muzicale, pe atît de variată şi contradictorie în aspecte este şi dezvoltarea sa de creator.

Trebuie subliniat faptul că încă de la începutul carierii sale de compozitor, Prokofiev manifesta o puternică înclinaţie spre realismul clasic rus. Intr-o epocă în care colorismul şi individualismul exagerat din ultimele lucrări ale lui Skriabin au găsit mulţi imitatori în muzica rusă, claritatea, simplicitatea şi vigoarea melodică a primelor lucrări ale lui Prokofiev constituiau un antidot binefăcător faţă de muzica imitatorilor lui Skriabin.

Primele sale sonate pentru pian şi alte cîteva lucrări pentru acest instrument, cvintetul pentru coarde şi pian, primul concert pentru pian şi orchestră, etc. constituie dovada elocventă a unei gîndiri muzicale sănătoase. Indrumările atît de preţioase ale maeştrilor săi, Rimski-Korsakov, Glazunov, Liadov şi Cerepnin, o bună cunoaştere a muzicii populare ruse pe care a învăţat să o iubească în anii copilăriei la ţară, constituiau o bază solidă pentru dezvoltarea sa ulterioară.

Din păcate, o serie de influenţe dăunătoare, ca de exemplu acele venite din partea cercului literar al poetei Ahmatova pe care Prokofiev îl frecventa des, şi într-o măsură şi mai accentuată, venite din partea lui Diaghilev şi a cercului său de muzicieni, pictori, scriitori, aşa-zişi „progresişti", — au contribuit la o serie de devieri ale lui Prokofiev, de la drumul său drept şi sănătos, abătîndu-l de la linia clasică a maeştrilor săi.

1) Din articolul „Despre profesia de compozitor şi educaţia tineretului", publicat în Sovetskaia Muzika" nr. 8/1954.

Analizînd structura melodică armonică şi ritmică a muzicii lui Prokofiev din această epocă, vom constata între melodie şi armonie, uneori o hipertrofie ritmică, mişcarea mecanică a sunetelor reprezentînd singurul sens al acestor lucrări.

In general, melodia muzicii lui Prokofiev are un caracter luminos, plastic şi incisiv, păstrînd mai întotdeauna o structură diatonică tonală. Iată ce spune însuşi compozitorul în privinţa aceasta: „Am simţit limpede că prima condiţie pentru crearea unei opere muzicale pe baze solide este oferită de muzica tonală, în timp ce construcţia atonală este o construcţie pe nisip. In afară de aceasta muzica tonală oferă posibilităţi mai mari decît muzica atonală şi constructivistă, ceea ce se vede mai ales din impasul la care a ajuns Schönberg şi urmaşii săi. In unele compoziţii ale mele din ultimii ani se întîlnesc momente atonale disparate. Fără prea multă simpatie, mă foloseam totuşi de aceste metode, în mod principal pentru a crea contrastul şi pentru a sublinia părţile tonale. In viitor sper să mă descătuşez de aceste metode".

Cît de firească, logică şi expresivă poate fi armonia lui Prokofiev cu toată noutatea ei, ne-o dovedeşte, dintre lucrările sale mai vechi, minunata „Simfonie clasică". Clasică în cel mai bun sens al cuvîntului, atît în ceea ce priveşte conţinutul ei optimist şi viguros, generozitatea sentimentelor, cît şi alegerea mijloacelor de realizare, melodice, armonice şi ritmice! Departe de a fi o lucrare arhaizantă în spiritul aşa-zisului neoclasicism la mare modă în Apus, ea este de o mare forţă vie, expresie a epocii noastre, păstrînd pe lîngă concizinea şi echilibrul ei clasic şi instrumentaţia ei transparentă — bazată mai mult pe principiul contribuţiei individuale a instrumentelor sau a grupurilor de instrumente, decît pe efectul coloristic sau dinamic în masă — toată originalitatea, amprenta personală atît de bogată a autorului ei. Criticul muzical sovietic Nestiev spune că această simfonie îşi datorează existenţa ei, dorinţei juvenile a autorului de a crea o lucrare pe care ar scri-o de exemplu Haydn, dacă ar trăi în zilele noastre. Dar lucrarea lui Prokofiev ne arată clar drumul parcurs de muzică în acest lung interval de timp, în cei 150 ani care ne despart de epoca lui Haydn; ea ne arată în acelaşi timp că un compozitor de talent excepţional poate insufla tiparelor muzicale ce aparţin unor vremi de mult apuse, o viaţă nouă fără pericolul unui academism steril, ci păstrîndu-şi o viguroasă notă de actualitate.

★

Avînd la activul său o bogată activitate componistică, Prokofiev — care era în acelaşi timp şi un mare pianist — a fost tentat în anul 1918 de perspectivele unui turneu mondial de concerte. In timpul cît a stat în străinătate, cu toate oboselile turneelor sale, Prokofiev nu a încetat de a compune. Dar expus şi mai mult influenţelor curentelor formaliste lipsit — după cum spune criticul I. Popov — de o legătură vie cu muzica populară rusă, înconjurat de o atmosferă înăbuşitoare şi stridentă a jazz-ului american şi a ultimelor „noutăţi" ale formalismului, compozitorul îşi pierdea din forţele sale creatoare. Arta lui decădea.

In anii petrecuţi în străinătate, cu ocazia unui interviu, vorbind despre muzica sa şi despre concepţiile sale estetice, Prokofiev declara următoarele: „Meritul meu, sau dacă vreţi defectul meu, este de a căuta totdeauna un limbaj muzical cu totul original. Detest imitaţia şi detest procedeele existente. Nu vreau să mă ascund sub masca altuia, ci ţin să fiu eu însumi!" Această concepţie estetică a lui Prokofiev din această perioadă a vieţii şi a activităţii sale creatoare reuşesc să explice de ce, sub influenţa artei burgheze occidentale, orientarea sa formalistă a devenit şi mai accentuată. Dorinţa de a căuta noutatea cu orice preţ, noutatea pentru ea însăşi, febrila căutare a unor sonorităţi inedite, crearea unei muzici total diferite de tot ce exista pînă atunci, găsise un mediu prielnic în ţările din Apus, în care estetica burgheză profesa în general credinţe asemănătoare şi milita pentru o artă aşa-zisă „avant-gardistă", care nu mai trebuia să aibă nici o legătură cu trecutul şi avea ca scop principal cultivarea senzaţionalului, singurul mijloc de a mai excita curiozitatea unor snobi insensibili, faţă de adevărata artă, cu un conţinut bogat de idei şi sentimente puternice.

Scîrbit de putreziciunea vieţii şi artei apusene, urmărind cu un interes şi cu o pasiune din ce în ce mai vie marile transformări şi minunatele realizări în toate domeniile vieţii şi ale culturii din patria sa, Prokofiev se întoarce în Uniunea Sovietică după o absenţă de mai mulţi ani.

„Mă întorc acasă, pe solul sovietic, cu o bucurie inexprimabilă", spunea Prokofiev la sosirea sa. Abia acum, sub influența uriașului elan creator al oamenilor sovietici, Prokofiev a înțeles pe deplin misiunea adevărată a unui artist: „de a crea pentru popor, pentru un auditor numeros care iubește și apreciază la justa ei valoare, arta adevărată și nobilă" (Nestiev).

Intr-un articol apărut în anul 1934, Prokofiev scrie următoarele: „In Uniunea Sovietică milioane de oameni descoperă muzica și compozitorul sovietic de azi trebuie să se gîndească la aceste cadre noi de ascultători" și în altă parte: „La noi muzica a devenit accesibilă marilor mase populare, al căror gust artistic se perfecționează cu o rapiditate uimitoare".

După întoarcerea sa în patrie, pentru Prokofiev începe o epocă de prodigioasă activitate componistică. Compune muzică la filmul „Locotenentul Nant", iar în colaborare cu Tairov baletul „Nopți egiptene", o serie de compoziții pentru pian, o suită simfonică, cel de al doilea concert pentru pian, un „Cînt simfonic". Fiecare din aceste lucrări marchează cîte o treaptă în procesul de transformare și reînnoire spre o artă adevărat realistă.

Printre cele mai de seamă creații din această epocă sînt: povestirea muzicală cu declamație „Petrică și lupul" și baletul „Romeo și Julieta".

Se poate afirma că „Petrică și lupul" este o compoziție unică în felul ei în întreaga literatură muzicală universală. Desigur, mai toți compozitorii clasici au scris muzică pentru copii. Să ne gîndim bunăoară numai la Schumann. Haydn a scris o mică simfonie pentru copii; au fost compozitori care au scris numai pentru copii. Dar în general aceste lucrări destinate micilor amatori de muzică — aveau ori un caracter pur pedagogic, tehnic muzical, nu întotdeauna de o valoare muzicală deosebită, ori în cazul cînd într-adevăr aveau o valoare mai deosebită, compozitorii nu încercau să se apropie de copii cu acea atitudine caracteristică multor oameni maturi care cred că sînt datori să se „coboare" la nivelul intelectual inferior al copilului, nimereau alături și se adresau de obicei „copilului" din omul matur, nemaiputînd interesa copiii.

„Petrică și lupul" este prima realizare în care nu sînt folosite nici mijloace „infantile" simpliste și nici nu se adresează copiilor „mari", ci cu mijloace simple dar de o înaltă măiestrie artistică, reușește să captiveze copiii.

Pe lîngă aceasta, lucrarea urmărește și un scop pedagogic dublu: vrea să ofere o povestire în care, în locul sentimentului de frică din basmele scrise de autori burghezi, copiii trebuie să cîștige din contră încredere în forța și iscusința lor proprie; pe de altă parte vrea să facă cunoscut tinerilor ascultători, diferitele instrumente ale orchestrei, simbolizînd fiecare prin timbrul său specific, cîte un personaj sau episod al poveștii, al cărui text a fost scris chiar de compozitor. Lucrarea se execută pretutindeni cu un răsunător succes și este una din lucrările preferate ale orchestrelor simfonice, dovadă că reușește să convingă și pe cel mai exigent iubitor de muzică.

In baletul „Romeo și Julieta", forțele creatoare ale lui Prokofiev — care a fost atras de-a lungul carierei sale de compozitor în mod deosebit spre genul dramatic — se desfășoară în voie, realizînd o splendidă partitură demnă de tragedia lui Shakespeare. După cum arată muzicologul sovietic I. Popov „această lucrare, în care compozitorul s-a arătat a fi un maestru de seamă al caracterizării muzicale, vie, plină de imagini și profund psihologică, a intrat trainic în repertoriul teatrelor sovietice".

Gama largă a simțirii lui Prokofiev se înfățișează cum nu se poate mai bine într-o altă lucrare monumentală din timpul războiului pentru apărarea patriei. Este vorba de binecunoscuta cantată „Alexandru Nevsky", care are ca subiect lupta poporului rus din timpul knezatului din Novgorod, împotriva invadatorilor teutoni. Corurile, ca de exemplu „Aceasta a fost pe rîu", „Sculați, voi oameni ruși", „Voi pleca pe cîmp", sînt deosebit de impresionante prin marea lor forță expresivă. In această lucrare, compozitorul folosește pentru prima dată în mod deosebit de amplu, material tematic extras din cîntecele populare, folosind în general pentru exprimarea întregului conținut al lucrării, intonațiile vechilor cîntece populare ruse.

Pe aceeași linie de folosire a intonațiilor populare se situează și, poate cea mai populară dintre toate lucrările cunoscute la noi ale marelui compozitor rus, cantata „Zdravița" compusă în cinstea celei de a 60-a aniversări a lui I. V. Stalin.

Din păcate, această minunată linie ascendentă a lui Prokofiev spre culmile adevăratei arte realiste, a fost din cînd în cînd între-

ruptă prin unele alunecări formaliste, prin unele recăderi în maniera speculativă a celei de a doua perioade creatoare. Astfel valoarea operei „Simeon Kothko" este pe alocuri întunecată de unele părți căutate. Aceste experiențe formaliste ale compozitorului au fost criticate în Rezoluția C.C. al P.C.U.S. cu privire la opera „Marea prietenie" de Vano Muradeli din 1948 și autorul, în autocritica pe care și-a făcut-o, a scos în evidență greșelile, mai ales în ceea ce privește utilizarea prea frecventă a recitativului. Iată ce spune compozitorul în privința aceasta: „In compunerea operelor mele, am fost adesea criticat pentru preponderența recitativului asupra cantilenei. Iubesc foarte mult scena cu atare și cred că spectatorul, care vine la operă, pretinde senzații nu numai auditive dar și vizuale. In legătură cu decizia Comitetului Central, am meditat serios asupra acestei chestiuni și am ajuns la concluzia că în fiecare libretto muzical sînt pasaje care cer neapărat recitativ, dar mai ales pasaje care cer neapărat arie".

Ca urmare a învățăturilor cuprinse în Rezoluție, acest document care servește drept far călăuzitor tuturor compozitorilor progresiști din lumea întreagă, a reușit în ultimii ani, să curețe muzica sa de zguna formalismului.

In ultimele creații ale sale, după cum elogiază acest fapt în mod unanim întreaga critică sovietică, Prokofiev a știut să se înalțe pe culmile artei realiste, creînd adevărate capodopere muzicale inspirate din activitatea creatoare a poporului sovietic, din lupta sa pentru pace.

„Tabăra de iarnă" se chiamă una din aceste lucrări și reprezintă o suită simfonică cu cor de copii și declamație. Ca și „Petrică și lupul" și această lucrare se inspiră din viața tineretului. Textul poetului Marșak, care stă la baza acestei lucrări ne înfățișează o excursie de iarnă a unor școlari din oraș, care se duc în vizită la copiii unui colhoz. Muzica este de o limpezime cristalină și de o gingășie fermecătoare. La gîndul că acest minunat tineret sovietic poate fi amenințat de grozăviile unui război — un fior dramatic străbate din cînd în cînd lucrarea.

„De strajă păcii" este titlul celei de a doua lucrări, un oratoriu monumental, care are drept conținut, lupta oamenilor sovietici pentru pace.

Lucrarea se caracterizează printr-o mare intensitate dramatică, avînd cîteva puncte culminante ca de exemplu în momentul cînd corul intonează „Să piară cei ce vor un nou război", „Blestemați să fie atîțătorii la război!" In contrast cu aceste părți de înaltă tensiune dramatică, sînt părțile de cald lirism ale oratoriului, ca de pildă minunatul cîntec de leagăn. Adormindu-și copilul, mama cîntă o melodie simplă și fermecătoare, pe următorul text: „Puii de cioară și de lup s-au culcat, dormi și tu micuțul meu". Uneori, în melodia cîntecului mamei, se introduce motivul jocului de clopot din Kremlin, ca un simbol evocator, că acolo se veghează neîncetat pentru fericirea oamenilor sovietici.

Lucrările de atît de mare valoare, realizate de Prokofiev în ultimii ani ai vieții sale, constituie dovada unei excepționale înfloriri a artei sale.

Ultima sa simfonie — a șaptea — închinată tineretului, este pătrunsă de un profund umanism. Ea a fost deosebit de apreciată și în țara noastră.

Forța inspirației, claritatea ideilor, plasticitatea întruchipării și neîntrecuta măiestrie a operei sale, fac din Serghei Prokofiev un nume scump și de neuitat al compozitorului care s-a înălțat pînă la culmile înalte ale artei realiste.

Insemnările unui muzician

de DAVID OISTRAH

Spre regretul meu n-am putut să iau parte la discuţia purtată în jurul Simfoniei a X-a de D. Şostakovici, dar am citit darea de seamă despre discuţie, publicată în numărul din iunie al revistei „Sovetskaia Muzîka".

Simfonia a X-a a provocat discuţii aprinse. Nici nu putea să fie altfel — faţă de o astfel de lucrare nu poţi să ai o atitudine indiferentă. Ca orice fenomen important în artă, această simfonie stîrneşte gîndirea, te sileşte să meditezi asupra multor probleme de creaţie care te frămîntă.

Trebuie să spun că pe mine m-a mîhnit foarte mult cuvîntarea ţinută în cadrul discuţiei de muzicologul I. Kremlev din Leningrad. Nu pentru că părerea lui, hotărît negativă, despre noua compoziţie a lui D. Şostakovici nu se aseamănă cu aceea pe care o am eu, ci după părerea mea pentru că criticul a manifestat în acest caz o „insensibilitate" de neînţeles. In această simfonie el nu a sezisat acel element care constituie esenţa ei artistică, patosul ei. Eu nu pot să înţeleg cum se poate ca un muzician să afirme că în această simfonie, pătrunsă de un dramatism adînc, emoţionant, construit pe conflictul dintre imagini puternic contrastante, „nu există teme adevărate, o adevărată reliefare a melodiei, a ritmului şi armoniei — elemente de bază ale muzicii realiste; tematica simfoniei este deslînată, întinsă, slab conturată şi nu se fixează nici în conştiinţă, nici în suflet..."

Cred că de data aceasta I. Kremlev a fost indus în eroare de auzul şi de simţul său artistic. Poţi să nu fii de acord cu concepţia ideologică a lucrării, se poate să nu-ţi placă creaţia compozitorului, să discuţi cu el. Dar, vorbind despre simfonia a X-a, cum poţi să afirmi că „tematica simfoniei este deslînată" că ea „nu se fixează în conştiinţă"?

Nu sînt cîtuşi de puţin un admirator fără rezerve al lui D. Şostakovici. Am îndrăgit unele lucrări ale lui cu toată căldura, pe altele le-am apreciat în mod critic. Simfonia a X-a a produs însă asupra mea o impresie deosebit de profundă. In ea nu există nimic în care să nu cred, nu există nimic care să fie scris doar de dragul efectului exterior. Simfonia este pătrunsă de un fundament etic înalt, de un profund umanitarism, de simţămîntul sincer al unui mare artist patriot. Forţa ei constă în uriaşul dramatism, în caracterul ascuţit al conflictului, în frumuseţea atrăgătoare şi caracterul veridic al imaginilor.

Cînd m-am întors acasă, după prima interpretare a simfoniei care a avut loc în Sala mare a Conservatorului, eram profund emoţionat şi am ascultat-o din nou în înregistrarea pe bandă de magnetofon, făcută în timpul concertului. Simfonia a X-a a lui D. Şostakovici a devenit una din lucrările mele preferate.

Simfonia a X-a m-a determinat să mă gîndesc de nenumărate ori la problemele repertoriului contemporan pentru vioară. De ce noi, violoniştii, nu avem deocamdată decît o posibilitate restrînsă de a alege lucrări scrise de compozitori sovietici, care să fie, aşa cum se spune, pornite din inimă — adică lucrări de proporţie, inspirate, pătrunse de un adevărat dramatism? De ce în repertoriul nostru există atît de puţine compoziţii de autori sovietici care să reflecte veridic şi profund epoca noastră, sentimentele contemporanilor noştri, să pună în faţa interpreţilor mari sarcini ideologice şi de creaţie?

Este de netăgăduit că literatura sovietică pentru vioară a înregistrat realizări serioase. Este suficient să amintim de concertele pentru vioară de S. Prokofiev, A. Haciaturian, N. Miaskovski. Concertele de D. Kabalevski, N. Rakov, B. Dvarionas, A. Maciavariani, „Rapsodia Moldovenească" de M. Vainberg, „Melodii ungare" de A. Eşpai, se remarcă de asemenea prin calităţi înalte. Aceste lucrări îi atrag pe interpreţi şi pe auditori prin strălucitul lor „caracter concertistic", prin caracterul lor sărbătoresc şi fastuos.

Alături de frumuseţea temei şi strălucirea expunerii, în concertele lui S. Prokofiev şi A. Haciaturian sînt prezente trăsături de autentică inovaţie, îndrăzneţe, care contribuie la dezvoltarea creatoare a artei violonistice.

Aceste lucrări, nu sînt destinate a fi interpretate în cadrul unui concert de cameră; ele îndeplinesc în chip minunat o cu totul altă funcţie, foarte însemnată şi foarte nobilă, au caracter concertistic.

Avem toate temeiurile să ne mîndrim de faptul că în epoca noastră compozitorii sovietici au fost aceia care au adus un aport atît de însemnat în tezaurul mondial al repertoriului pentru concertele de vioară. Pot să spun că nu cunosc nici o piesă concertantă pentru vioară cu orchestră de vreun compozitor contemporan din străinătate, care ar putea fi pusă alături de concertele de S. Prokofiev şi A. Haciaturian, din punct de vedere al calităţilor lor artistice şi al gradului de popularitate [1]).

De cîte ori apare cîte o lucrare sovietică scrisă cu talent, acest eveniment constituie pentru mine şi pentru colegii mei violonişti, o adevărată sărbătoare. O astfel de lucrare găseşte de îndată atît interpreţi buni cît şi auditori co-

[1]) Nu mai vorbesc de minunatul concert pentru vioară scris încă în 1903 de I. Sibelius — astăzi în deplină forţă — cît şi de concertele lui K. Szimanovski (întîiul) şi Béla Bartók.

Lev Oborin, George Enescu şi David Oistrah

„Violonistul Oistrah dispune de o tehnică uimitoare, însă se deosebeşte de alţi tehnicieni prin faptul că posedă un ton dulce şi cald, că frazarea sa este nobilă, denotînd o muzicalitate impecabilă".

GEORGE ENESCU
(cu prilejul concertelor date de ilustrul violonist sovietic în ţara noastră)

respunzători şi aceştia nu numai în ţara noastră, dar şi departe mult de hotarele ei. Dar iată că aşteptăm de mai mulţi ani compoziţii noi pentru vioară — compoziţii care să fie de o mare bogăţie ideologică şi emoţională, compoziţii care să cuprindă toate acele elemente care fac ca muzica să nu fie numai plăcută dar şi necesară omului. Noi aşteptăm de la compozitorii noştri lucrări care să intre temeinic în repertoriu, lucrări profunde şi nu de felul acelora pe care le înveţi doar pentru una-două prezentări, lucrări pătrunse de adevărul vieţii, de sentimente emoţionante.

Cînd stabileşti programul unui recital, te gîndeşti în primul rînd care este „veriga lui centrală" adică acea lucrare mare ce trebuie să fie partea din program cea mai substanţială. Ea poate să fie o sonată sau o partită de Bach pentru vioară solo, „Sonata Kreutzer" de Beethoven, sonatele de Brahms, Franck şi alţii. (Nu vorbesc despre concertele de vioară cu orchestră, a căror interpretare cu acompaniament de pian constituie întotdeauna un cunoscut compromis artistic).

Am putea spune că sonata în fa minor de S. Prokofiev este unica sonată pentru vioară scrisă de un autor sovietic care corespunde acestor cerinţe (foarte bună este şi sonata lui în re major, însă lumea imaginilor cuprinse în ea este mai puţin însemnată, proporţiile ei sînt mai modeste).

Sonata în fa minor de S. Prokofiev este o lucrare epică puternică, în care prind viaţă tablouri din trecutul măreţei noastre patrii, se dezvăluie gîndurile scumpe compozitorului despre soarta poporului său. Sînt profund convins că prin conţinutul său, prin uimitoarea măiestrie dovedită în realizarea ideii şi prin frumuseţea imaginilor muzicale (este suficient să amintim de partea lentă), această lucrare poate fi pusă în rîndul celor mai remarcabile sonate pentru vioară din literatura mondială.

Nu poate decît să ne mire faptul că nici unul dintre criticii noştri nu s-a învrednicit încă să analizeze această minunată compoziţie.

Sonata de S. Prokofiev este splendidă. Dar avem şi violonişti mulţi şi fiecare dintre ei trebuie să pregătească în mod regulat cîteva programe noi de cameră. Compoziţii contemporane pentru vioară, care ar putea să fie considerate ca „verigă centrală" a unui program, sînt extrem de puţine. Şi atunci este pe deplin justificată nerăbdarea cu care aşteptăm de la compozitorii noştri să facă paşi hotărîţi în acest sector al creaţiei.

Asta nu înseamnă, de altfel, că noi interpreţii am fi mulţumiţi de munca pe care o desfăşoară ei în domeniul formelor mici din repertoriul pentru vioară. Şi în această privinţă lucrurile nu sînt satisfăcătoare. Dacă lăsăm la o parte transcripţiile pentru vioară ale lucrărilor lui S. Prokofiev, A. Haciaturian şi ale altor autori sovietici din generaţia mai veche, toate celelalte piese apărute în ultimii ani, ce pot fi puse într-adevăr în repertoriu, se pot număra pe degete. Există foarte puţine piese care au un caracter de virtuozitate.

Am vrea să credem că această regretabilă rămînere în urmă a compozitorilor noştri faţă de cerinţele artistice ale interpreţilor şi auditorilor va fi în sfîrşit învinsă.

★

Cînd te gîndeşti la cauzele care împiedică îmbogăţirea repertoriului interpreţilor, ajungi la concluzia că de aceasta nu sînt de vină numai compozitorii. De aceasta sînt vinovaţi şi unii activişti ai instituţiilor muzicale.

Există părerea că sonata este un gen strict de cameră. Dacă un violonist include în programul unui concert două sonate, asta înseamnă că este necesar ca acest concert să aibă loc în Sala mică.

Viaţa însă ne arată că acest criteriu nu este just. Auditorii din Sala mare sînt gata să asculte cu atenţia trează două sau chiar trei sonate într-o seară (desigur dacă sonatele sînt bune şi interpretarea este la înălţime).

Muzica de cameră nu trebuie nicidecum înţeleasă ca fiind „de cameră" în înţelesul strict al cuvîntului, adică drept o artă oarecum limitată. Ea trebuie să ocupe locul pe care-l merită în viaţa noastră de concerte, să iasă din cadrul „sălilor mici", să cucerească un auditoriu larg, de masă.

Dacă am compara programele concertelor tinerilor noştri interpreţi cu acelea pe care le-am auzit şi le-am cîntat eu la începutul activităţii mele artistice, trebuie să recunoaştem că aceste programe au devenit mult mai serioase, mai substanţiale. Fără îndoială că în această privinţă se simte acea activitate însemnată pe tărîm ideologic şi educativ, pe care o desfăşoară conservatoarele noastre în decursul acestor ani. In această privinţă, o importanţă deosebită o are şi marea experienţă creatoare a celor mai de seamă maeştri sovietici cum ar fi C. Igumnov, M. Poliakin, G. Neigaus, L. Oborin, V. Sofroniski, E. Ghilels, S. Richter şi alţii. Tinerii noştri interpreţi învaţă multe lucruri din experienţa lor. Programele pline de conţinut ale acestor muzicieni proeminenţi servesc drept pildă pentru tinerii care îşi încep activitatea artistică de interpreţi.

Cu toate acestea mai întîmpinăm încă deseori o serie de greutăţi atunci cînd vrem să ne îndepărtăm de şablon în întocmirea programului. Acest şablon este exprimat prin „formule": sonată apuseană clasică, plus piese de virtuozitate, plus două-trei lucrări sovietice.

Fără să scădem cu nimic însemnătatea creaţiilor mari ale clasicilor apuseni, noi trebuie să căutăm ca partea cea mai substanţială din program să fie construită pe baza lucrărilor contemporane, prin a căror interpretare artistul să fie în măsură să comunice auditoriului gînduri şi simţăminte cît se poate de apropiate lui. Dar repet încă odată — în repertoriul nostru sovietic pentru vioară există însă un număr prea mic de lucrări de acest fel.

Nu pot trece cu vederea nici greşelile serioase făcute de Uniunea Compozitorilor sovietici în aprecierea unor compoziţii. Mă refer, de pildă, la aprecierea înaltă, extrem de înaltă, dată concertelor pentru vioară de A. Leman şi L. Afanasiev.

Practica a dovedit că aceste lucrări sînt lipsite de viaţă, întrucît ele nu au nici conţinut adînc, nici măiestrie în realizarea ideii, nici chiar calităţi mari de virtuozitate. Cum se explică atunci că acestor piese li s-a acordat distincţia cea mai înaltă care există — Premiul Stalin? Desigur, printr-o întîmplare, care apare întotdeauna atunci cînd lipseşte o largă discuţie de creaţie şi cînd piesele muzicale noi nu sînt verificate de un auditoriu larg. De altfel mai trebuie oare să repetăm că practica este verificarea cea mai dreaptă, cea mai temeinică?

O compoziţie nouă trebuie să răsune în interpretare de concert, ea nu trebuie să fie prezentată o dată sau de două ori, ci de mai multe ori. Şi dacă ea ajunge să fie iubită, să cîştige recunoaşterea maselor largi de auditori, atunci ar putea să merite o apreciere înaltă. Noi nu avem dreptul să uităm de exigenţa pe care trebuie să o aibă un artist şi despre răspunderea sa în faţa poporului. Intreaga lume muzicală acordă o mare atenţie creaţiei compozitorilor sovietici. Şi cu atît mai mult nu pot fi permise aprecieri făcute în grabă, care mai tîrziu nu ne aduc decît o profundă dezamăgire.

De cele mai multe ori greşelile se fac din cauză că conducătorii Uniunii Compozitorilor şi ai altor instituţii muzicale califică o lucrare nouă, bazîndu-se numai pe o singură calitate a ei — fie că e apropiată de folclor, fie că e melodioasă, fie că are un conţinut programatic bun şi aşa mai departe. Dar o piesă cu un conţinut sărac, cu toate că are o melodie frumoasă, poate fi superficială şi simplul fapt că materialul tematic are un caracter folcloric nu ne vorbeşte despre caracterul cu adevărat popular al lucrării, despre maturitatea măiestriei.

Greşeli de acest fel se întîmplă mult mai rar în aprecierea meritelor interpretative. Unui interpret nu i se poate face o apreciere înaltă numai pentru faptul că are un temperament puternic sau că dispune de o tehnică bună. Meritele artistului sînt cercetate în ansamblu, multilateral: el trebuie să aibă toate calităţile unui adevărat maestru. După cît se pare mediul interpreţilor este mult mai exigent faţă de măiestrie decît cel al compozitorilor...

★

In cultura noastră muzicală interpretativă, bogată în talente şi atît de multilaterală, există multe realizări mari. Am putea să afirmăm, fără teamă de exagerare, că printre interpreţii sovietici există maeştri de frunte, de talie mondială.

Am adesea ocazia să plec în străinătate şi urmăresc cu mult interes dezvoltarea artei interpretative din străinătate la concerte, prin radio, în înregistrări pe discuri. Fără îndoială că şi în apus există artişti proeminenţi, devotaţi întru totul înaltelor sarcini ale artei realiste. Lor le vine însă foarte greu să-şi apere principiile în condiţiile „caracterului mercantil al concertelor", subordonaţi fiind întru totul legilor pieţii capitaliste. Tinerii interpreţi întîmpină acolo greutăţi deosebit de mari. In ţările burgheze artistul începător este lăsat la voia întîmplării. Nu se îngrijeşte nimeni de dezvoltarea talentului lui, întrucît, din punctul de vedere al unui impresar de concert, acest talent este în primul rînd „un obiect" pentru obţinerea de profituri. De aici decurge acea exploatare fără limită a tinerilor interpreţi, acea reclamă

deşănţată, mincinoasă, satisfacerea gusturilor mic-burgheze, ş.a.m.d.

La noi, educaţia tinerilor artişti este o problemă care interesează întregul popor, este o problemă de stat. La această acţiune participă pedagogi, organizaţii de masă, de creaţie şi de concerte, conducători de instituţii muzicale. In patria noastră, unui artist tînăr şi talentat îi sînt deschise toate posibilităţile pentru o dezvoltare armonioasă, pentru perfecţionare artistică. El se află în sfera atenţiei cercurilor muzicale, statul se îngrijeşte de educaţia lui. In aceasta constau uriaşele avantaje de care dispune tineretul sovietic.

Condiţiile în care se dezvoltă tinerii muzicieni sovietici, sînt deosebit de favorabile. De aceea trebuie să fim cu atît mai exigenţi faţă de tineretul artistic. Cu atît mai serioase sînt sarcinile puse în faţa conservatoarelor, filarmonicilor şi a altor instituţii muzicale de la noi, în legătură cu dezvoltarea tinerelor talente. Şi ar fi fost, desigur, nejust ca în spatele realizărilor mari, să nu observăm lipsurile ce există în acest domeniu, să ne împăcăm uşor cu ele.

La noi există numeroşi tineri interpreţi care au cucerit un larg renume atît în patrie cît şi dincolo de hotarele ei. Aceşti muzicieni obţin succese în dezvoltarea lor şi nu ridică nici un fel de probleme. Mă refer la unii artişti cu mare talent ca L. Kogan, I. Bezrodnîi, M. Vaiman, E. Malinin, M. Rostropovici, D. Şafran ş.a. Dar există la noi artişti tineri, foarte talentaţi, a căror dezvoltare, după părerea mea este întrucîtva frînată. Şi răspunzători de această situaţie sînt în mare măsură unii activişti din conducerea vieţii muzicale. Fără îndoială că ei se bucură de creşterea însemnată a tineretului artistic talentat, dar se întîmplă să uite totodată necesitatea unei educaţii îngrijită şi bine chibzuită a tineretului, necesitatea unei atitudini pline de grijă faţă de dezvoltarea lui normală, neforţată.

Oricît de curios s-ar părea, s-a stabilit totuşi o practică conform căreia, prima condiţie şi aproape cea mai însemnată pentru începutul rodnic al unui tînăr interpret în activitatea concertistică este succesul obţinut la vreun concurs internaţional. Concursurile internaţionale sînt o acţiune foarte bună şi noi ne mîndrim pe bună dreptate cu strălucitele rezultate obţinute la concertele date de artiştii sovietici. Dar succesele la concurs nu trebuie considerate drept scopul principal în munca de educaţie a muzicienilor! De altfel eu nu înţeleg de ce în ultimul timp nu se mai organizează concursuri unionale pentru interpreţi. In cadrul lor ar putea fi promovate o serie întreagă de talente mari şi promiţătoare, din diferitele colţuri ale patriei noastre.

Nu putem considera normală situaţia în care cariera artistică a unui muzician începător este legată de rezultatele concertului dat de el la vreun concurs internaţional. Trebuie să ţinem seama de faptul că succesul obţinut la un concurs internaţional nu determină întotdeauna cu adevărat valoarea înaltă a artistului. Noi cunoaştem cazuri în care succesul unor laureaţi ai concursurilor internaţionale a scăzut cînd aceştia se întorceau la activitatea lor obişnuită din cadrul conservatorului, ei dovedindu-se chiar mediocri la studii. Se ştie de asemenea că la selecţionarea candidaţilor la concurs se făceau uneori greşeli regretabile şi printre concurenţi nimereau şi elemente care nu erau cu adevărat demne...

Cred că aprecierea noastră asupra unui tînăr muzician trebuie să fie mai profundă şi mai bine chibzuită; ea nu trebuie să se bazeze doar pe hotărîrea luată de juriul unui concurs. Şi este cu totul greşit să legăm activitatea artistică a unui tînăr muzician sovietic de o asemenea hotărîre.

Personalitatea creatoare a tînărului concertist trebuie să se dezvolte armonic, într-o atmosferă cu adevărat artistică de critică exigentă. Titlul de laureat nu scade nicidecum, ci dimpotrivă ridică, răspunderea artistului: el este dator să-şi lărgească întotdeauna şi continuu orizontul ideologic şi creator, să studieze profund şi în chip serios muzica clasică şi contemporană, să-şi îmbogăţească repertoriul, să-şi perfecţioneze măiestria.

In rîndurile tinerilor interpreţi sovietici nu are ce căuta îngîmfarea, goana după succes uşor, disprețul faţă de sfaturile date de pedagogi. Din păcate mai există astfel de cazuri şi n-am învăţat încă să luptăm împotriva acestor lipsuri suficient şi cu destulă hotărîre. Părerea mea este că aceasta constituie una din cauzele dezvoltării inegale a tineretului nostru artistic.

O piedică în dezvoltarea normală a tinerilor muzicieni este şi linia introdusă de unii conducători ai organizaţiilor de concerte. Se întîmplă că unui tînăr laureat al concursului internaţional, fără nici o practică de scenă, care, pe de altă parte, nu are un repertoriu satisfăcător, i se pun în faţă sarcini peste puterile lui. Acesta este reversul medaliei. O asemenea sarcină nu poate duce fără îndoială, la nimic bun.

In aceasta sîntem vinovaţi şi noi pedagogii. Sîntem vinovaţi prin aceea că nu intervenim destul de activ în viaţa artistică a elevilor noştri talentaţi. Desigur că activitatea concertistică este necesară. Ea trebuie însă planificată cu multă raţiune. Repertoriul trebuie să fie bine judecat şi pregătit cu multă grijă. Intregul sistem de promovare a tinerilor interpreţi trebuie să fie rezultatul unei planificări raţionale, realizată în colaborare cu instituţiile ce organizează concerte şi cu conservatoarele.

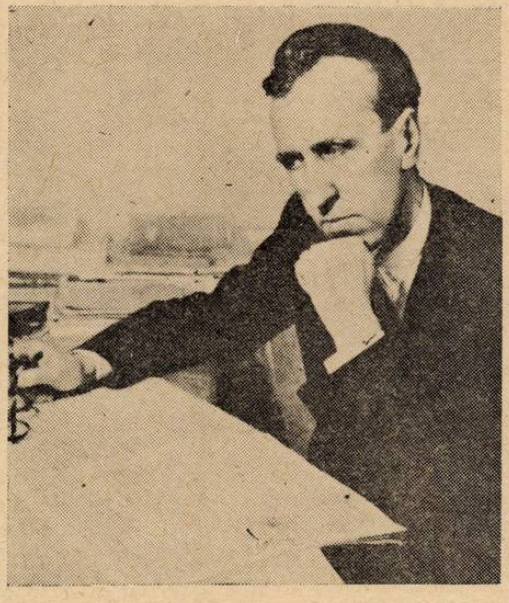
Succesele artei interpretative sovietice sînt mari şi incontestabile. Ele sînt recunoscute pe o scară largă, şi pe bună dreptate, în întreaga lume civilizată. Şcoala interpretativă sovietică este cea mai înaintată, cea mai puternică prin reali-

zările ei creatoare. Nu trebuie să uităm niciodată necesitatea ridicării continue a exigenței artistice față de arta noastră, necesitatea de a avea o atitudine atentă și plină de grijă față de minunatul nostru schimb de mîine — față de tînăra generație de interpreți sovietici.

In patria sovietică există mulți muzicanți remarcabili din vechea generație, care au o mare experiență și cunoștințe profunde. Rîndurile noastre se completează neîncetat cu tineretul artistic talentat, care tinde mereu înainte — spre „noi tărîmuri" ale artei. Forța noastră constă în îmbinarea realizărilor creatoare ale tuturor generațiilor de muzicieni sovietici, care activează cu pasiune fierbinte pentru binele culturii patriei socialiste.

D. Kabalevski — artist al poporului din R.S.F.S.R.

Printr-un decret al Prezidiului Sovietului Suprem al R.S.F.S.R. compozitorul Dmitrii Borisovici Kabalevski a fost distins cu titlul de „Artist al poporului din R.S.F.S.R."



D. Kabalevski este un eminent compozitor și muzician a cărui creație îmbrățișează aproape toate genurile artei muzicale. Născut în anul 1904 la Petersburg, într-o familie de intelectuali, Kabalevski a manifestat din fragedă tinerețe o înclinație remarcabilă spre muzică. Elev al școlii muzicale din Moscova, el învață pianul și compoziția afirmîndu-se încă de la primele sale lucrări componistice ca un talent cu mari posibilități.

In anul 1925 Kabalevski intră la Conservatorul din Moscova, unde urmează pianul cu profesorul A. Goldenvaiser, iar compoziția cu eminentul muzician și pedagog sovietic Nicolai Miaskovski. La doi ani după terminarea studiilor, datorită cunoștințelor și capacității sale excepționale, tînărul compozitor este chemat ca profesor de compoziție și forme muzicale la Conservatorul din Moscova. Extrem de activ, D. Kabalevski se interesează în permanență de cele mai variate probleme: activează cu dragoste în domeniul pedagogic, scrie permanent articole de critică muzicală, apare în cadrul diferitelor concerte ca interpret al lucrărilor sale, ia parte activă la ședințele și dezbaterile ședințelor din cadrul Uniunii Compozitorilor Sovietici. De asemenea duce o susținută activitate obștească fiind ales membru al Comitetului sovietic pentru apărarea păcii.

Toate aceste preocupări nu-l împiedică însă pe D. Kabalevski să dea în domeniul creației opere valoroase. Datorită sincerității cu care reușește să-și exprime sentimentele și ideile în operele sale, prin frumusețea liniei melodice, prin gîndirea sa armonică interesantă și convingătoare, Kabalevski a reușit în scurt timp după apariția primelor sale lucrări să cucerească publicul larg.

Creația sa cuprinde, între altele, operele „Colas Breugnon", „Familia lui Taras" și „Nikita Verșinin", — terminată de curînd, — trei simfonii, cantata „Patrie măreață", două cvartete de coarde, concertele pentru pian, violoncel și vioară dedicate tineretului sovietic, cîntece de masă (multe din ele compuse în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei), cîntece pentru copii și tineret, muzică pentru filme și spectacole de teatru.

Compozițiile sale, în cele mai diverse genuri, sînt cîntate permanent în concerte, atît în Uniunea Sovietică cît și peste hotare. In țara noastră, D. Kabalevski se bucură de o largă popularitate. Lucrările sale ca Uvertura „Colas Breugnon", concertul de vioară și cel de violoncel, preludiile pentru pian, sonata a III-a pentru pian, ș.a. au stîrnit un viu interes și o caldă apreciere din partea publicului auditor.

Prin bogăția conținutului, prin deosebita expresivitate a imaginilor muzicale, prin caracterul accesibil al operelor sale și forma clară, D. Kabalevski se afirmă ca o puternică personalitate, situîndu-se în primele rînduri ale compozitorilor sovietici.

Mărturii privitoare la relaţiile muzicale romîno–ruse

Un factor important în dezvoltarea muzicii noastre corale l-a constituit, în primele decenii ale secolului trecut, corul şi şcoala muzicală conduse de Vissarion.

De origină rusă, Vissarion a fost iniţiatorul primelor formaţii de acest fel din ţara noastră.

O seamă de elemente de aci erau trimise în Rusia în vederea perfecţionării studiilor muzicale. Odată întoarse în ţară, acestea erau angajate în corul sus amintit, contribuind prin meşteşugul interpretării—învăţat de la maeştrii ruşi — la progresul artei corale româneşti.

Publicăm mai jos două documente grăitoare în această privinţă:

Cinstitului Departament Bisericesc

Fiind de o neapărată trebuinţă a se trimite un şcolar romîn din Aşezămîntul Horal de aici pentru mai mare desăvîrşirea şi mai întinsă practisire în muzică bisericească la capela împărătească din S. Petersburg, direcţăa după întrebarea ce a făcut despre aceasta la cîrmuirea numitei capeli a şi priimit răspuns de la Ex. gheneral Livov [1]) directorul acei capeli prin cari scriie că ei bucuros va priimi un şcolar din Valachia ca să să desăvîrşească în curs de cinci ani la numita capelă cu cheltuiala ţinerii de acolo, însă pentru lecţiile de viiolin şi piianul cere ca să să plătească pe lună cîte lei 220. De aceia dar, făcîndu-să cu cinste cunoscut despre acestea cinstitului Departament, îl rog că de se va găsi cu cale această trimitere să binevoiască a da dezlegare pentru slobozirea atît a arătatei sumi de 220 lei pă lună cît şi a 30** [2]) ce se socotesc de trebuinţă pentru cheltuiala drumului în ducerea acestui şcolar pînă la S. Petersburg. Această sumă să poate slobozi din iconomiile ce să fac la întrebuinţarea fondului hotărît pentru ţinerea acestui hor. Totdeodată supuiu la cunoştiinţa Cinstitului Departament că chibzuiesc a fi de trebuinţă să merg însumi cu acest şcolar ca să-l aşăz la numita capelă. Şi spre acest sfîrşit rog pe Cinstitul Departament să-m dea cuvenita dezlegare.

Arhimandritul Vissarion
Nr. 34
Iunie 7, anul 1846 [3])

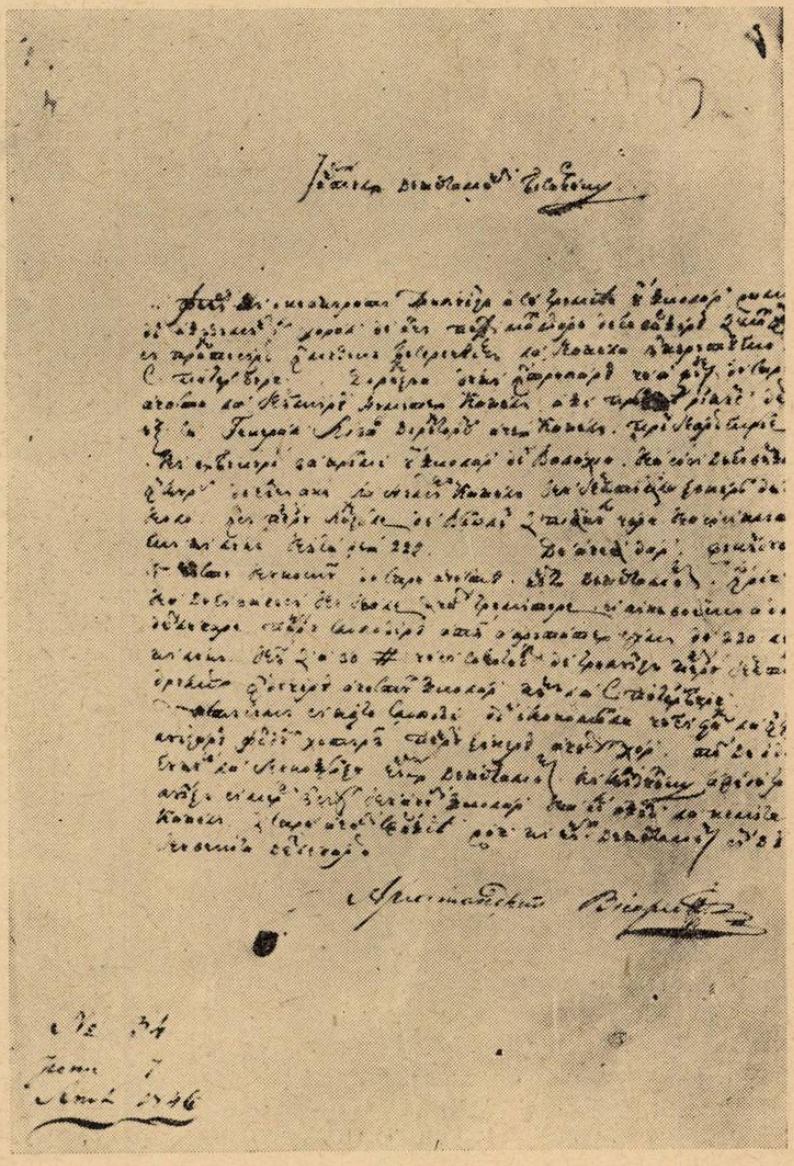
*

Cinstitului Departament Bisericesc

Cîntăreţii Aşăzămîntului Horal precum Iliie Botezatu care au fost trimis cu cheltuiala Aşăzămîntului la Rusia pentru practică în muzica vocală şi instrumentală şi acuma s-a întors la Aşăzămînt, aşa şi Dimitrie Dumitrovici ce s-au săvîrşit cursul învăţăturii în Aşăzămînt, ca unii ce au deosebire înaintare, direcţia Aşăzămîntului cu cinste recomandează cinstitului Departament ca să li se pue din leafa hotărîtă prin proect la unii cîntăreţi, deocamdată cîte lei patruzeci fiiecaruie pe lună şi roagă pentru aceasta a-i da dezlegare.

Directorul Aşăzămîntului Horal
Arhimandrit Vissarion
anul 1848 luna Dechemv.
nr. 38

(Rezoluţie) Fiindcă număru legiuit de cîntăreţi nu este complect să va îmbunătăţi cererea directorului
R. M. (?)
1848. Decm. 8 [4])



Facsimilul primului document

1) Este vorba de compozitorul Lvov (1799—1871) directorul capelei imperiale din Petersburg, autor de opere, concerte pentru vioară, fantezii, piese pentru cor, etc., autor al unor studii de muzicologie.

2) 30** de galbeni.

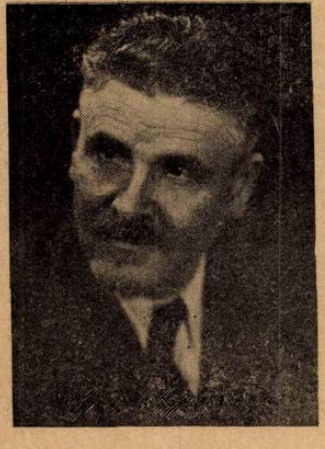
3) Arhivele Statului Bucureşti, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar nr. 1783/1844, fila 173.

4) Arhivele Statului Bucureşti, Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar nr. 1783/1844, fila 414.

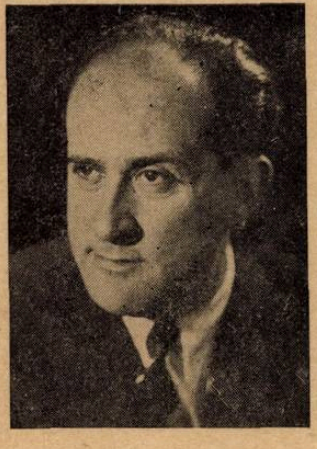
DISTINCŢII ACORDATE UNOR MUZICIENI

Prezidiul Marii Adunări Naţionale a conferit titlul de „Artist al Poporului din R.P.R.“ dirijorului George Georgescu.

De asemenea a conferit titlul de „Maestru Emerit al Artei din R. P. R.“ compozitorilor



Ion Chirescu



Ion Dumitrescu

Zeno Vancea

Li s-a mai conferit titlul de „Artist Emerit al R.P.R.“ următorilor tovarăşi :

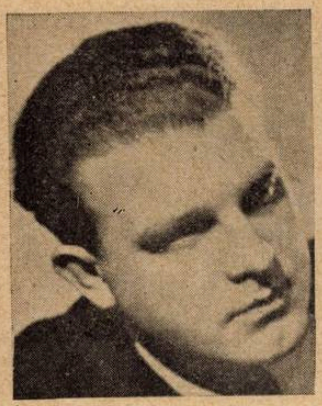
(în ordinea decretului)

Valentina Creţoiu — soprană
Şerban Tassian — bariton
Dinu Bădescu — tenor
Mihail Arnăutu — bariton
solişti ai Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti

Margareta Szallay — soprană
solistă a Operei Maghiare de Stat din Cluj

Augustin Almăşan — tenor
solist al Operei Romîne de Stat din Cluj

Vasile Jianu — flautist
Aurelia Cionca — pianistă
Gheorghe Halmoş — pianist
Constanţa Erbiceanu — profesoară de pian
Dagobert Bucholtz — pianist acompaniator
Dinu Stelian — dirijor
Victor Predescu — instrumentist dirijor
Nicu Stănescu — instrumentist dirijor



Şerban Tassian

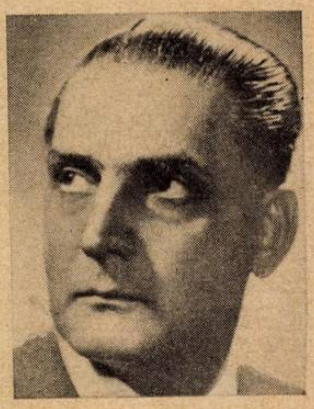
Valentina Creţoiu

Mihail Arnăutu

Dinu Bădescu

Augustin Almăşan

Margareta Szallay

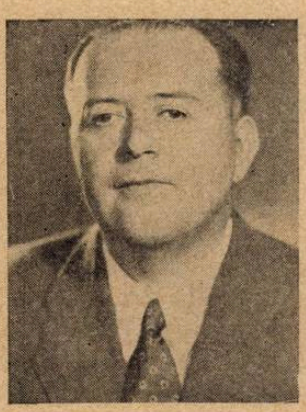


Vasile Jianu

Constanţa Erbiceanu

Gheorghe Halmoş

Aurelia Cionca



Dagobert Bucholtz

Dinu Stelian

Victor Predescu

Nicu Stănescu

Manifestările culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei

In întreaga țară s-a desfășurat în luna august „Decada manifestărilor culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei" — oglindă vie a înfloririi științei, literaturii și artei de-a lungul gloriosului deceniu.

Participînd cu însuflețire la avîntul general, muzicienii — profesioniști și amatori — s-au întrecut în a aduce prinosul lor pentru sărbătorirea măreței zile. Compozitorii au îmbogățit muzica noastră cu un prețios buchet de lucrări cuprinzînd peste cincizeci piese corale și peste douăzeci lucrări vocal-simfonice și simfonice, străbătute de suflul sărbătoresc al vieții noi, libere.

De-a lungul acestor zile, în parcurile de cultură și odihnă, grădini și piețe publice, teatre și săli de concert, la orașe și la sate, iubitorii de muzică s-au putut desfăta ascultînd interpretările alese date creațiilor vechi și noi românești și de peste hotare, de soliști și ansambluri dintre cele mai valoroase, profesioniste și amatoare.

Expresia vie a grijii permanente a Partidului și Guvernului pentru ridicarea și perfecționarea cadrelor artistice, soliștii și ansamblurile profesioniste au prezentat numeroase spectacole la nivelul artistic înalt cu care ne-am obișnuit în ultimul timp.

Eveniment deosebit din cadrul Decadei, finala concursului echipelor artistice ale căminelor culturale ca și spectacolele susținute de echipele de amatori fruntașe, au dovedit odată mai mult înflorirea nemaiîntîlnită pe care o cunoaște mișcarea artistică de amatori, precum și rădăcinile profunde ale artei în popor. Spectacolul de gală dat de echipele cîștigătoare ale concursului a fost viu aplaudat de membrii Guvernului, conducătorii Partidului, delegațiile de peste hotare și numeroșii oameni ai muncii prezenți.

Cu această ocazie ne-a vizitat țara un grup de eminenți artiști sovietici în frunte cu V. Vlasov, maestru emerit al artei din RSFSR, și alcătuit din dirijorul azerbaidjan Niazi Tadizadze, maestru emerit al artei din R.S.S. Azerbaidjană, de două ori laureat al Premiului Stalin, cvartetul „Ceaicovski" din Moscova — compus din violoniștii Iulian Sitkoveţki, laureat al concursului unional și al concursurilor internaționale de la Praga și Varșovia și Anton Șaroev, violistul Rudolf Barșai și violoncelistul Iakov Slobodkin, laureat al concursurilor unionale din 1933 și 1937 și al concursului internațional de la Praga, — pianistul Victor Merianov, laureat al concursului internațional „Frydervk Chopin", soprana Evghenia Smolenskaia, artistă emerită a RSFSR, solistă a Teatrului Mare Academic de Stat din URSS, laureată a concursului unional și al concursului internațional de la Budapesta, Evghenie Belov, solist al Teatrului Mare Academic de Stat al URSS, laureat al concursului internațional de la Praga, Valentina Maximova, solistă a Teatrului de Operă și Balet „S. M. Kirov" din Leningrad, laureată a concursului internațional de la Berlin.

Oaspeții sovietici au dat, cu un mare succes, numeroase concerte în principalele orașe ale patriei noastre.

Forțe artistice dintre cele mai de seamă au întreprins în acest timp turnee în țările prietene. Spectacolele date de muzicienii romîni în URSS, R. P. Chineză, R. P. Bulgaria, R. P. Polonă, R. D. Germană, s-au bucurat de un mare succes și au contribuit la faima artei interpretative românești dincolo de hotare.

Cu prilejul concertelor date de muzicienii romîni în URSS, presa sovietică a consacrat o serie de articole și cronici în care muzicieni cunoscuți ca: V. Criucov, I. Dzerjinski, I. Martînov, ș. a. au relevat remarcabila măiestrie interpretativă a solilor artei românești.

Manifestările culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei, au constituit o dovadă a cuceririlor artei noastre muzicale, contribuind totodată la strîngerea legăturilor culturale între țara noastră și țările prietene.

Solii artei sovietice în țara noastră

Un maestru al artei dirijorale, Niazi

Iubitorii de muzică au avut ocazia să admire arta unuia dintre solii muzicii sovietice, care de curînd ne-au vizitat țara, dirijorul și compozitorul Niazi Tadizadze. Făcînd mărturia unei temeinice pregătiri muzicale, Niazi s-a dovedit în același timp și un talent incontestabil.

Reprezentant de frunte al artei muzicale azerbaidjane, Niazi s-a născut la Baku în anul 1912. Ca multor altor remarcabile talente — și mai ales a celor din rîndurile populațiilor neruse, crunt asuprite de țarism — Marea Revoluție Socialistă din Octombrie i-a deschis lui Niazi căi largi pentru multilaterala sa instruire muzicală. El începe de copil încă dificila muncă de însușire a măiestriei componistice și în 1924 îl găsim în capitala țării sovietice ca elev al cunoscutului profesor M. F. Gnesin. La Leningrad, în cadrul Școlii Centrale Tehnice Muzicale, Niazi continuă să-și însușească temeiurile artei componistice avînd ca dascăl pe G. N. Popov și P. B. Biazanov. Dar și în Erevan și Baku — orașul său natal — a studiat Niazi compoziția sub îndrumarea lui Aro Stepanian, Ștefan Strasser, iar prin profesorul său L. M. Rudolf — fost elev al lui Taneev — el se leagă și mai strîns de tradițiile glorioase ale muzicii clasice ruse, ale lui Ceaicovski și „Grupului celor cinci". Vom înțelege astfel mai ușor preferința sa în calitate de șef de orchestră, pentru lucrările marelui Ceaicovski.

Legăturile strînse cu arta realistă a clasicilor ruși, care l-au înrîurit continuu în perioada de formare și desăvîrșire a personalității sale creatoare, au asigurat o orientare justă în creația sa. Profund atașat de viața socială și muzicală a poporului, el o traduce în muzica sa cu dragoste, încă de la începutul activității sale componistice. In 1934 el creează suita pe teme populare, în patru părți intitulată „Suită din Zakatalia". Cîntecele sale sînt executate cu succes la Moscova, în cadrul decadei artei azerbaidjane din 1938, iar opera sa „Hasrov și Sirin" vede lumina rampei în 1941 la Teatrul de Operă și Balet din Azerbaidjan. Compozitorul participă activ la viața poporului său și a celorlalte popoare sovietice. Opera într-un act „Anul 1920" — scrisă cu prilejul aniversării unui sfert de veac de existență a R.S.S. Azerbaidjane — și „Cantata despre Stalin" — închinată sărbătoririi a 60 de ani de la nașterea marelui conducător — dovedesc cu prisosință această solidarizare a muzicianului cu popoarele marelui stat al muncitorilor și țăranilor.

Cultura azerbaidjană îi datorează lui Niazi compozitorul, o importantă contribuție la înregistrarea lucrărilor populare vocal-instrumentale numite „mugam". Opere tălmăcite de minunați muzicanți populari, mugamurile sînt compoziții complexe, avînd la bază spiritul improvizatoric popular azerbaidjan și cuprinzînd în sînul lor numeroase dezvoltări. Iată o foarte dificilă sarcină — aceea de a fixa în notație muzicală cultă aceste compoziții populare— în care Niazi, oferind o entuziastă și generoasă contribuție, a ajutat la transformarea acestor piese în valori artistice ale întregului popor, infirmînd în același timp teoriile ce susțineau imposibilitatea unei asemenea valorificări.

Dar Niazi nu se oprește la munca de folclorist în acest domeniu, ci folosind cu măiestrie mugamul popular, el se afirmă ca unul din cei mai importanți simfoniști azerbaidjani, prin crearea mugamului simfonic „Rast". Această lucrare originală apărută în 1949, constituie un moment important în creația compozitorului și a muzicii simfonice azerbaidjane, distingîndu-se printr-un viu colorit armonic și orchestral, prin temperamentul autentic și verva ce o străbate. Am avut ocazia să ascultăm această lucrare la București sub bagheta compozitorului însuși.

De altfel prezența sa ca dirijor nu a fost doar ocazională. După cum s-a arătat, talentatul compozitor este dublat de un valoros șef de orchestră, care de altfel și-a făcut debutul odată cu compozitorul, cînd — în vîrstă de 22 de ani — dirija prima audiție a lucrării sale „Suita din Zakatalia". De la acest prim și veritabil succes al său, calea spre o susținută activitate dirijorală îi este deschisă. Moscova are ocazia să-l cunoască în cadrul menționatei decade a artei azerbaidjane din 1938, cînd realizînd dirijoral opera „Negrez" de M. Magamaev cît și concertul de închidere, este viu apreciat de publicul moscovit.

Puterea sovietică, dornică să creeze condiții optime de dezvoltare elementelor de talent, îl promovează pe Niazi ca prim dirijor al Teatrului de Operă și Balet din Baku și apoi în

calitate de director artistic și șef de orchestră al Filarmonicii de Stat azerbaidjane.

In aceste munci de frunte, Niazi se dovedește din nou un devotat fiu al poporului său prin entuziasmul cu care a făcut cunoscută muzica compozitorilor azerbaidjani ca și prin talentata execuție a lucrărilor compozitorilor clasici ruși.

Marea încercare a Războiului pentru Apărarea Patriei, trecută cu atîta glorie de popoarele sovietice, îl găsește pe Niazi la postul său. El contribuie la însuflețirea trupelor Armatei Roșii prin spectacolele ce le prezintă în fața unităților sovietice, conducînd ansamblul de cîntece și dansuri sovietice din Baku. Recunoașterea meritelor sale artistice și cetățenești, nu a întîrziat să se arate. Puterea sovietică i-a conferit titlul de „maestru emerit al artei din R.S.S. Azerbaidjană" și i-a acordat de două ori titlul de „laureat al Premiului Stalin" (ultima oară pentru montarea baletului „Ghiulșen" de Sultan Hadjibekov, în 1952).

In momentul cînd publicul romînesc a avut plăcuta ocazie de a-l cunoaște, Niazi, dirijor principal al Teatrului de Operă din Baku, se prezenta cu un palmares îmbogățit de frumoasele succese dirijorale obținute la Praga în 1951, cu ocazia cunoscutului Festival Internațional „Primăvara la Praga".

In concertele oferite publicului nostru cu prilejul vizitei sale, Niazi a dirijat, pe lîngă mugamul său „Rast", lucrări de Ceaicovski, Enescu, Rahmaninov, Haciaturian, Kara-Karaev, Saint-Saëns și Handoșkin.

De fiecare dată cînd a dirijat, Niazi a făcut dovada marelui său talent și a obținut unanima apreciere a publicului. Dar este interesant de a cunoaște pe un dirijor și în cadrul repetițiilor ca și din spusele membrilor orchestrelor cu care a lucrat.

Ei bine, Niazi a reușit să stîrnească entuziasmul unanim al acestora. Ei au rămas impresionați de competența sa profesională, de precizia observațiilor sale, care păstrează mereu un caracter interesant, mobilizator, pentru orchestranți. Dirijorul știe să se exprime cu atîta siguranță în gesturi încît adesea, în repetiție, unele observații verbale ar fi fost de prisos, deoarece expresia exterioară a lui Niazi tălmăcea intențiile sale dirijorale, care-și găseau astfel realizarea în orchestră. Atît la Filarmonică cît și la orchestra simfonică Radio, Niazi a știut să-și atragă dragostea și stima orchestranților, fapt important pentru un dirijor, datorită căruia el a putut să vorbească orchestrei de la suflet la suflet, să obțină de la ea o receptivitate sufletească maximă în repetiții, o importantă contribuție de sensibilitate în concert. Conducînd cu fermitate, el a dovedit o bună știință de desfășurare a repetiției, de o asemenea manieră încît realizarea randamentului artistic dorit de el, să fie obținută prin eforturile strict necesare, fără a risipi în plus energia orchestrei. Și iată că astfel Niazi a reușit de fiecare dată să scoată în concert orchestre bine pregătite, cîntînd cu siguranță, precizie și liniște. După chiar mărturiile orchestranților cu care a conlucrat, la aceasta au contribuit mult precizia și claritatea baghetei sale.

In lucrările lui Ceaicovski, uvertura fantezie „Romeo și Julieta", fantezia simfonică „Francesca da Rimini" (în prima audiție publică) și Simfonia a IV-a în fa minor, dirijorul s-a dovedit un iubitor devotat al compozitorului și un cunoscător al tradiției interpretative a lucrărilor sale. El a făcut să retrăiască intensul dramatism al lucrărilor lui Ceaicovski ca și duioșia și lirismul unor pagini din lucrările sale, alături de exuberanța clocotitoare de temperament și spiritualitate a altor pagini. Nuanțarea variată, frazarea sensibilă, dozarea contrastelor dinamice pentru a obține momente de culme dramatică, au adus interpretărilor sale succesul cunoscut.

Executarea Rapsodiei I-a în la major a marelui nostru Enescu a contribuit și ea la stabilirea popularității lui Niazi în rîndurile publicului romîn. Dăruirea de sine, pătrunderea spiritului muzicii noastre populare, verva execuției ca și preocuparea de a tălmăci toate amănuntele partiturii (cum sînt acele accente neregulate, specific populare, care apar la coarde spre sfîrșitul lucrării), au dat lucrării lui George Enescu strălucirea sa caracteristică.

In grija sa de a populariza muzica azerbaidjană peste hotarele țării sale, Niazi ne-a făcut cunoscute patru momente din baletul lui Kara Karaev „Cele șapte frumoase", cu temperamentul și prestanța dirijorală, care l-au făcut iubit publicului nostru.

In calitatea sa de acompaniator, el s-a dovedit a lucra cu îngrijire. Ne referim mai ales la acompaniamentul realizat la al treilea concert pentru pian de Rahmaninov, în interpretarea solistică a reputatului Victor Merjanov. Aci dirijorul s-a distins prin grija cu care a secondat solistul, lăsîndu-l mereu în evidență printr-o continuă cizelare a sonorităților orchestrale.

Concertele menționate au oferit publicului nostru posibilitatea de a cunoaște — în sala de concert — un nou și valoros aspect al multilateralei arte sovietice, de a cunoaște și îndrăgi un valoros compozitor și șef de orchestră al școalei sovietice în persoana lui Niazi Tadizadze.

N. CONSTANTIN

Concertele cvartetului „Ceaicovski" din Moscova

Cele două recitaluri date la Bucureşti de către tînăra formaţie de cvartet sovietică s-au bucurat de un răspuns mai mult decît cald din partea publicului de la Ateneu şi au trezit un viu ecou în lumea muzicală, dincolo de această sală.

Autorul acestor rînduri a ascultat concertele nu numai cu satisfacţie artistică dar şi cu o (greu ascunsă) nostalgie: în amintire revedea cei trei ani de audiţii ale concertelor de muzică de cameră din Moscova. Cvartetul „Beethoven", cvartetul „Filarmonicii", cvartetul „Teatrul Mare", cvartetul „Comitas", cvartetul „Glazunov", cvartetul „Conservatorului", etc. etc. Şi concertele cvartetului „Ceaicovski" se înscriau pe fondul, sau în „contextul", nenumăratelor seri de muzică de cameră de la Moscova.

Să-mi fie iertat, că am început cronica muzicală nu cu impresii muzicale propriu-zise.

Fără a dori să diminuez personalitatea cvartetului, trebuie să spun că e greu a determina limita dintre ea şi excepţionalul mediu muzical, admirabila şcoală în care au crescut muzicienii. Cu alte cuvinte, alegerea repertoriului (de înaltă calitate artistică), perfecţiunea tehnică a execuţiei, gustul muzical, sobrietatea, toate acestea au fost educate în interpreţi de către şcoala sovietică. Beethoven, Schubert, Ceaicovski, Şostakovici sînt autori foarte adeseori cîntaţi la Moscova; nu întîmplător s-au orientat membrii cvartetului către lucrările lor.

Stilul de interpretare? S-a format acolo, la Conservatorul din Moscova, unde profesorii lor au moştenit cele mai bune tradiţii ale şcolii ruse; acolo, unde muzica de cameră răsună zilnic în faţa unui public cald dar exigent, care aplaudă dar critică în acelaşi timp lipsurile.

In sala mică de la Conservatorul din Moscova dau recitaluri cele mai bune cvartete din U.R.S.S. Cvartetul „Beethoven", repetă aproape anual — de un sfert de veac — ciclul complet al cvartetelor de Beethoven; tot el a cîntat în primă audiţie în această sală cvartetele lui Şostakovici, pregătite împreună cu autorul.

In această ambianţă de creaţie muzicală au crescut şi membrii cvartetului „Ceaicovski".

Fiecare dintre ei şi-a terminat studiile la Conservatorul din Moscova. Cu toţii au avut succese personale în activitatea solistică. I. Sitkovetki (vioara I-a) şi I. Slobodkin (violoncel) au fost laureaţi ai concursurilor unionale.

Toţi patru — adică cei de mai sus precum şi A. Saroev (vioara a II-a) şi R. Barşai (violă) au primit titluri de laureaţi ai diferitelor concursuri internaţionale de instrumentişti.

S-au reunit în formaţie de cvartet nu de multă vreme: mai puţin de un an. Pentru organismul unui cvartet vechimea aceasta este cît se poate de mică. Şi totuşi formaţia lor de muzică de cameră a şi apărut în sălile Moscovei, a concertat în cîteva din ţările străine.

Cei patru muzicieni crescuseră fiecare în parte în această tradiţie. Unindu-se s-au putut armoniza destul de uşor; tehnica instrumentului de coarde o deprinseseră la acelaşi izvor; concepţia artistică s-a format în acelaşi mediu. In fine, acest factor comun: tinereţea, iniţiativa şi talentul muzical al fiecăruia dintre ei...

Succesele tînărului cvartet de coarde sovietic sînt mari. Publicul muzical romînesc l-a ascultat cu multă plăcere.

Preciziunea şi muzicalitatea execuţiei caracterizează cvartetul. Această calitate esenţială te face să-l asculţi mereu cu interes. Înţelegerea stilului muzical al diferitelor lucrări executate te bucură şi ea.

Desigur, pe viitor, cu cît va lucra mai mult, cvartetul va dobîndi ceea ce în mod inevitabil nu poate avea după un singur an de activitate.

Tînăra formaţie, cu acurateţea şi preciziunea ei sclipitoare, cu zelul ei tineresc, te face să te gîndeşti la o vioară nouă, lăcuită, excelentă, dar... nu suficient de cîntată. După un an de muncă, nu poţi avea încă acea uşurinţă firească, acea sonoritate degajată, acea înţelepciune în interpretare pe care o cere cvartetul; e un bir pe care orişicine trebuie să-l dea vremii şi experienţei... Spunînd acestea, mă gîndesc nu atît la fiecare din instrumentişti în parte cît la reunirea lor

★

Şi acum, cîteva impresii despre piesele executate. (Vom consemna nu în ordinea cronologică a concertelor, ci după stiluri şi autori).

Din clasici, s-au executat cvartetul „Fata şi moartea" de Schubert şi cvartetul în Fa minor op. 95 de Beethoven.

Cvartetul Ceaicovski

Interpretarea cvartetului de Schubert (pe care am şi reauzit-o transmisă prin radio) mi-a produs o impresie dintre cele mai bune. El a fost executat cu o limpezime, nu numai a tehnicii şi intonării, dar şi a sentimentului, ceea ce este neapărat necesar în interpretarea lui Schubert.

In final, caracterul briliant al execuţiei a fost foarte nimerit. Tema cu variaţiuni a fost cîntată cu lirism şi reculegere.

In impresiile noastre am simţit o lipsă; cantilenele schubertiene, cu lirismul lor discret, tainic, cu melancolia şi aspiraţiile ascunse care se exprimă în ele, nu au răsunat atît de profund cît ar fi trebuit...

Cvartetul op. 95 de Beethoven este o lucrare extrem de greu de interpretat. Piesa are dimensiuni obişnuite şi un laconism caracteristic perioadei a doua din creaţia beethoveniană; dar în acelaşi timp se presimt ultimele cvartete ce vor urma; deplina stăpînire a măiestriei care merge pînă la improvizaţie, utilizarea unui material minim care este dezvoltat în mod genial. Interpretarea ne-a plăcut mult. Cei patru executanţi au avut fiecare un cîmp liber de manifestare, armonizîndu-se în acelaşi timp cu multă dibăcie.

Sonorităţile misterioase, pline de înţelesuri, în pianissimo, au fost cît se poate de reuşite, poate că fortele a sunat uneori cam sec, nu suficient de strălucitor şi cald. Ne-au plăcut mai mult partea I-a, scherzo-ul şi finalul. Allegretto non troppo a fost bine cîntat, dar suflul şi calmul filozofic beethovenian e greu de realizat.

Din muzica clasică rusă s-a executat marele cvartet op. 30 în *mi bemol minor* de Ceaicovski, lucrare complexă, întinsă, dificilă.

Cvartetul „Ceaicovski" a cîntat importanta lucrare foarte bine, ţinînd mereu trează atenţia publicului. In interpretare au sunat la fel de reuşit şi cantilenele şi pasajele de brio cu staccato.

Intr-unul din bisuri s-a cîntat nocturna de Borodin şi aici am găsit o bună înţelegere a stilului, dar mi s-a părut că sonoritatea nu a fost suficient de estompată pentru o nocturnă. (In amintirea publicului stăruia excepţionala interpretare dată de cvartetul sovietic „Vuillaume" cu mulţi ani în urmă la Bucureşti).

In fine, din repertoriul atît de frumos şi serios al cvartetului au făcut parte lucrări de Şostakovici şi Prokofiev.

Din păcate, la Bucureşti, Şostakovici este prea puţin cunoscut ca autor de muzică de cameră; acesta este un domeniu în care marele compozitor sovietic excelează. De aceea trebuie salutată cu căldură prima audiţie la noi a cvartetelor 3 şi 4, lucrări substanţiale şi interesante!

Cvartetul nr. 3 a fost scris în 1946. Multe în această lucrare amintesc de simfoniile lui Şostakovici, şi poate, în special de simfonia sa a VIII-a: ne referim la structura în cinci părţi, la pasacaglia liberă care stă înaintea finalului şi apoi la multe din atmosfera lucrării; coda cvartetului, ca şi în simfonie, este un prelung diminuendo, o liniştire treptată, care impresionează adînc. (Despre acestea am reamintit într-un articol publicat în ziarul „Scînteia").

O esenţială deosebire de simfonii: partea I-a, care este aici un allegro de sonată concis, aşa cum nu găseşti mai niciodată la Şostakovici (exceptînd simfonia a IX-a). Ţesătura de cvartet este minunată; îmbinarea mijloacelor armonice, polifonice şi chiar monodice se face cu o mare măiestrie. Conţinutul cvartetului e complex şi adesea contradictoriu. Imaginile proaspete, tinereşti, din partea I-a, profunzimea din adagio, dinamismul scherzo-ului, „coexistă" cu pagini complicate şi nervoase de dezvoltare, cu lîncezimi psihologice.

Lucrarea lui Şostakovici, ca şi cvartetul nr. 4, ca şi multe alte lucrări ale lui, are meritul de a fi plină de conflict dramatic, plină de interes pentru auditor, căruia îi ţine atenţia încordată.

Cvartetul nr. 4 a fost scris, dacă nu ne înşelăm, în 1949. (Din păcate deşi l-am auzit de cîteva ori la Moscova, n-am avut prilejul de a cunoaşte îndeaproape partitura). In această lucrare, partea întîia cu desfăşurarea ei rectilinie şi partea a treia (scherzo) ni se par cele mai puternice. Andantele, care începe cu o melodie oarecum banală ajunge, prin dezvoltare, la o mare tensiune dramatică.

Ascultat în întregime, cvartetul impresionează prin suflul şi profunzimea lui, prin construcţia care, departe de a fi scolastică, se supune conţinutului psihologic.

In ceea ce priveşte interpretarea celor două cvartete, trebuie să spunem că ea a fost la înălţime. Sensibilitatea deosebită a interpreţilor pentru această muzică şi, poate, pregătirea lucrării în consultaţie cu Şostakovici, intima potrivire a tehnicii lor înalte cu expresivitatea adecvată stilului, toate acestea au dus la o interpretare admirabilă.

Acelaşi lucru trebuie spus şi despre piesele de Prokofiev care au fost date în supliment la cererea publicului. Este vorba despre cele două scene din „Romeo şi Julieta" şi trei „Viziuni fugitive" transcrise pentru cvartet de R. Barşai cu multă fineţe şi înţelegere, cu o frumoasă utilizare a resurselor tehnice de cvartet.

Piesele de Prokofiev au fost interpretate foarte frumos producînd entuziasmul publicului. Ele au fost printre cele mai bune momente muzicale în concertele cvartetului.

In încheiere, nu putem decît să felicităm cvartetul „Ceaicovski" pentru succesul avut în ţara noastră, să-i urăm spor la muncă şi să-l invităm şi pe viitor să ne viziteze.

ANATOL VIERU

Exponenţi valoroşi ai artei vocale sovietice

Între reprezentanţii artei interpretative sovietice am aflat pe soprana Evghenia Smolenskaia, artistă emerită a R.S.F.S.R. — solistă a Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S., laureată a concursului unional şi a concursului internaţional de la Budapesta.

Evghenia Smolenskaia este o soprană dramatică ce dispune de o voce puternică, vibrantă, în măsură să atingă o tot atît de mare intensitate în acute pe cît de fine pot fi pianissimele realizate atunci cînd cîntă sotto-voce.

Evghenia Smolenskaia

Cîntăreaţa a folosit însuşirile sale pentru a reda, cu o expresie cît mai intensă, simţămintele ce stau la baza celor ce cîntă, cum s-a putut remarca în arioso din opera „Vrăjitoarea" de Ceaicovski şi în „Impăcare" de acelaşi compozitor, unde am aflat-o profund dramatică.

De altfel caracteristica şcolii sovietice a cîntului este tocmai acest puternic accent pus pe interpretare şi căruia îi sînt subordonate toate mijloacele, atît vocale cît şi scenice. Cu o mare intensitate de sentiment a cîntat Smolenskaia şi minunatul cîntec de dragoste „Te aştept" de Rahmaninov, pentru ca în „Invocare" de Şaporin să exprime cu tragism durerea părintelui care şi-a pierdut copila. Doresc să subliniez cu acest prilej caracterul profund democratic al interpretărilor acestor cîntăreţi, solişti ai Teatrului Mare din Moscova, care privesc cu aceeaşi dragoste şi atenţie, atît ariile de operă cît şi romanţele orăşeneşti ori cîntecul liric popular. Aşa bunăoară, Smolenskaia, după aria „Visi d'arte" din Tosca, a acordat în supliment, o bucată ucraineană de tumultuoasă viaţă populară, căreia i-a redat specificul, originalitatea, în cel mai autentic stil.

Insuşirile de ordin interpretativ dramatic, ale artistei, au apărut remarcabile în cadrul spectacolului dat la Teatrul de Operă şi Balet cînd împreună cu Evghenie Belov (contele Eleţki), a deţinut alături de cîntăreţii noştri, rolul Lizei din „Dama de pică" de Ceaicovski. Cine a urmărit pe artiştii sovietici, a înţeles că oricît de frumoase ar fi vocile, acestea sînt privite şi apreciate alături de toate celelalte însuşiri de ordin scenic, în măsura în care ele pot sluji la prezentarea cît mai veridică a personajului întruchipat. Şi Smolenskaia a dat Lizei o interpretare profund realistă, apropiată de viaţă umană, trăind şi exprimînd cu forţă complexul de simţăminte şi emoţii ale eroinei.

*

Evghenie Belov solist al Teatrului Mare Academic din Moscova, laureat al Concursului Internaţional de la Praga, este un liric şi un mare senzitiv. El a cucerit pe toţi cei ce l-au ascultat, în recitalul dat la Ateneul R. P. R., unde a prezentat muzica marilor ruşi Glinka şi Ceaicovski, a lui Verdi şi Massenet. Incălzindu-se treptat la flacăra propriei sale arte, a muzicii pe care o trăieşte cu fervoare, Belov, care are o voce frumos timbrată, catifelată, a cîntat cu o admirabilă ţinută artistică, în stilul vechiului cîntec rus, „Nu mă ispiti" şi „Spune de ce" de Glinka, apoi arii şi romanţe de Ceaicovski. Am apreciat mult emoţia sinceră cu care a redat aria lui Oneghin din opera cu acelaşi nume de Ceaicovski, ca şi frămîntarea, tumultul sufletesc, pe care l-am deslusit în interpretarea ariei lui Robert din opera „Yolantha" a aceluiaşi compozitor.

Evghenie Belov

Belov este un artist de nuanţe. Cîntul său în „pianissimo" este fermecător, linia artei sale, de o mare eleganţă. El a urmărit tot timpul să stabilească un contact cît mai strîns cu publicul nostru şi a reuşit pe deplin smulgînd, datorită căldurii cu care a interpretat romanţele ruse, aplauze admirative ce nu mai conteneau.

*

De un frumos succes s-a bucurat cîntăreaţa Valentina Maximova, solistă a Teatrului de Operă şi Balet „Kirov" din Leningrad, laureată a Concursului Internaţional de la Berlin. Soprană lirică, de coloratură, Maximova a in-

Valentina Maximova

terpretat îndeosebi marile arii de operă (a Antonidei din „Ivan Susanin" de Glinka, a Gildei din „Rigoletto" şi a Violettei din „Traviata" de Verdi, a Rosinei din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini).

Artista este bine cunoscută şi preţuită de iubitorii noştri de muzică, încă din anul trecut. Ea are o voce clară, justă, puternică şi de amploare, calităţi valorificate din plin datorită şcolii sovietice de canto. Ea are o tehnică superioară a cîntului. Atacă cu moderaţie notele din registrul supraacut ducîndu-le apoi la intensităţi dintre cele mai mari printr-un crescendo progresiv care impresionează ; cu aceeaşi măiestrie ea scade gradat această intensitate pînă la un pianissimo ce de-abia mai poate fi perceput. Pe de altă parte cîntăreaţa ţine tonul egal şi ferm, atît în ceea ce priveşte timbrul cît şi intensitatea. Maximova foloseşte tehnica sa înaltă pentru a-şi mări posibilităţile de expresie. Şi într-adevăr, ariile de bravură citate au fost redate cu o mare supleţe şi cu un remarcabil simţ artistic.

Cu multă spontaneitate a redat cîntăreaţa şi cele două piese de încercare a virtuozităţii, cîntecele „Privighetoarea" de Saint-Saëns şi de Alabiev şi care s-au bucurat de un mare succes.

In toate manifestările, cîntăreţii sovietici au fost acompaniaţi de o artistă excepţională, pianista Vera Vladimirova.

Nu trebuie cu orice preţ să fii cîntăreţ pentru a aprecia just rolul imens al unui asemenea preţios tovarăş de concert. Totuşi, ca unul care am avut ocazia a cînta în viaţa mea cu mulţi pianişti, pot să afirm că rareori am trăit această bucurie (de data aceasta nu pe scenă ci din sală), de a urmări o interpretă dotată cu atîta inteligenţă şi muzicalitate, care cunoscînd cele mai fine nuanţe ale partiturii, să le realizeze cu o desăvîrşită măiestrie, creînd adesea o adevărată orchestraţie pianistică şi sprijinind cu tact şi discreţie pe fiecare dintre cîntăreţi.

Concertele artiştilor sovietici ne-au prilejuit emoţii artistice de calitate. Toţi ne-au apărut pătrunşi de arta lor pe care o slujesc cu o nemărginită dragoste, împlinind cu naturaleţe şi modestie principiul adevăratelor realizări artistice sintetizate atît de lapidar de către marele Stanislavski : „Să iubeşti arta prin tine, nu pe tine în artă"...

CONSTANTIN STROESCU

Iulian Sitkoveţki, un virtuos al viorii

Violonistul Iulian Sitkoveţki, laureat al concursului unional şi al concursurilor internaţionale de la Praga şi Varşovia, s-a manifestat atît în cadrul concertelor date de cvartetul „Ceaicovski" — formaţie în care cîntă vioara I-a — ca solist al concertului orchestrei Filarmonicii de Stat, cît şi în recitalul de la Ateneul R.P.R. Este pentru a doua oară că el vine spre a concerta în ţara noastră, unde a întîlnit de fiecare dată calda simpatie şi preţuire a tuturor iubitorilor de muzică.

Artist exuberant, de mare temperament, Sitkoveţki mînuieşte vioara sa, un instrument mai rar din Şcoala Amati, ca adevărat virtuos. Tonul său este pătrunzător, deosebit de just şi bărbătesc. Tehnica sa este strălucită. El are o trăsătură de arcuş fermă şi viguroasă, realizează staccato-uri fine şi distincte, iar agilitatea mîinii stîngi este uimitoare.

A executat o seamă de bucăţi de mare virtuozitate: Capriciii şi cunoscuta Campanella de Paganini, Burlesca de Andrejovski, Capriciul de Lipinski, Introducere şi Rondo Capricioso de Saint-Saëns ş. a., lucrări pe care le-a trecut cu mult brio, cu o bravură care a impresionat puternic pe ascultători.

Aceasta este însă numai o faţă a artistului, aceea a virtuosului. Sitkoveţki are posibilităţi mari şi bogate de expresie ce au putut fi apreciate de-a lungul interpretării pe care a dat-o bogatului său repertoriu, larg eşalonat de la Bach pînă la Haciaturian.

Sitkoveţki a interpretat Allemande şi Courante din Sonata în re minor de Bach, pentru vioară solo, în stilul de epocă al acestora, la originea lor vechi dansuri populare, cărora le-a redat cu multă supleţe linia melodică

fluidă, ritmul plin de viață. Sitkovețki a interpretat cu noblețe Sarabanda pe care a prezentat-o într-un tempo și mai lent decît cel obișnuit, ceea ce a mărit contrastul dintre acest vechi dans, măsurat, de curte, și vesela, dinamica, bourrée (la origină un dans popular auvergnat).

Ciacona care încheie această minunată sonată a fost redată de violonist cu toată bravura cerută, cu strălucita evidențiere a frumuseții ei melodice și — cînd au intrat în joc dublele note pe care le-a realizat cu limpezime și justețe — armonice.

Sitkovețki a mai avut ca piesă de rezistență în programul recitalului și Sonata de Cesar Franck. Pornind cu moderație și dulceață, el a vibrat tot mai mult către recitativo-fantezia, pe care l-a redat cu poezie, rezervînd pentru final crescendo-ul dinamic, vigoarea tumultuoasă.

Din capul locului trebuie arătată contribuția valoroasă la acest recital a pianistului Alexandr Dediuhin, un artist de vaste posibilități tehnice și interpretative, binecunoscut și iubit în cercurile noastre muzicale, din concertele sale anterioare. In Sonata de Franck el a contribuit într-o largă măsură — cîntînd cu expresivitate, estompînd la nevoie fondul armonic sau înălțînd la un rol însemnat, așa cum se cădea, vocea pianului, — la buna prezentare a acestei remarcabile piese de concert.

Am admirat supletea cu care violonistul a trecut de la Sonata lui Franck la o partită de Bach, pentru ca mai apoi în „Meditație" de Ceaicovski, el să trăiască tot patosul adînc și mișcător al acestei piese, pe care a redat-o cu convingătoare expresivitate. Muzica sovietică are în Sitkovețki un interpret de mare strălucire. El izbutește să exprime cu aceeași măiestrie viața capricioasă și fantezistă dintr-un preludiu de Șostakovici cît și grația plină de farmec a unor dansuri din baletul „Romeo și Julieta" de Prokofiev.

Cîntînd împreună cu orchestra simfonică a Direcției Generale a Radiodifuziunii sub conducerea dirijorului Niazi, Sitkovețki a dat o interpretare de mare vitalitate concertului pentru vioară de Haciaturian. Viața ritmică a jocurilor populare armene, ale căror elemente intonaționale vibrează cu putere în ambele mișcări allegro, ca și cantabilitatea de mare căldură a părții mijlocii a concertului, au fost exprimate cu o tinerețe, prospețime și vigoare care au atras admirația unanimă a ascultătorilor.

Același frumos succes l-a repurtat violonistul și în concertul dat împreună cu orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat cînd sub conducerea dirijorului Niazi a interpretat cu bravura amintită „Rondo capriccioso" de Saint-Saëns.

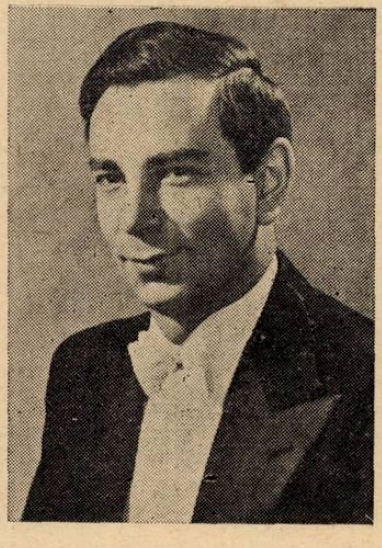
Sitkovețki deși atît de tînăr — nu are nici treizeci de ani — a reușit să stăpînească marele său repertoriu datorită nu numai talentului său remarcabil dar și muncii susținute, dîrze, pe care o desfășoară.

Pentru tînăra noastră pleiadă de violoniști, realizările remarcabilului violonist sovietic au fost pilde vii, pline de învățăminte.

J. V. PANDELESCU

Ascultînd pe violoncelistul Iacov Slobodkin

Programele de muzică de cameră oferite publicului nostru de către cvartetul de coarde: „Piotr Ilici Ceaicovski", recitalurile date de membrii acestei excelente formații instrumentale sovietice, ca și concertele simfonice în care ei au apărut ca soliști sub bagheta talentatului dirijor și compozitor Niazi din Republica Sovietică Socialistă Azerbaidjană, au constituit un eveniment artistic de seamă. Artiștii sovietici, oaspeți ai țării noastre cu prilejul sărbătoririi a zece ani de la eliberarea patriei, au arătat încă odată cît de înalt este nivelul la care a ajuns arta interpretativă și creația muzicală sovietică.



Tînărul violoncelist Iacov Slobodkin, de care ne vom ocupa în această cronică, se numără printre reprezentanții de frunte ai artei interpretative sovietice.

El a început să studieze temeinic instrumentul încă de la vîrsta de 10 ani cînd a intrat, datorită talentului său excepțional, la școala muzicală pentru copii de pe lîngă Conservatorul din capitala Uniunii Sovietice. Slobodkin a absolvit Conservatorul în anul 1945, după ce studiase cu renumitul pedagog M. I. Iampolski. Insă măiestria lui interpretativă a obținut recunoașterea cu multă vreme înainte; astfel, el obținu două premii cu ocazia unor concursuri unionale care au avut loc în 1933 și 1937. In anul 1950, tînărului violoncelist i se atribuie prima recunoaștere internațională a meritelor

sale : premiul al doilea la concursul care s-a desfăşurat la Praga.

Paralel cu activitatea sa de profesor la şcoala muzicală de pe lîngă Conservatorul din Moscova, Slobodkin duce actualmente o susţinută muncă de solist concertist întreprinzînd turnee nu numai în centrele muzicale ale Uniunii Sovietice ci şi în ţările de democraţie populară.

Din repertoriul său fac parte lucrări aparţinînd unor stiluri şi epoci diferite, începînd cu Bach şi Haendel, pînă la creaţiile celor mai străluciţi reprezentanţi ai muzicii sovietice contemporane : Prokofiev, Haciaturian, etc.

Calităţile cu care este dotat violoncelistul Iacov Slobodkin s-au arătat încă de la primul concert al cvartetului din care face parte. Ele s-au relevat însă pe deplin în recitalul din seara zilei de 30 august a. c. care a avut loc la Ateneul R.P.R. A acompaniat eminentul pianist Alexandr Dediuhin.

Programul, bine întocmit atît din punct de vedere al componenţei cît şi în ceea ce priveşte ordinea pieselor, a cuprins lucrări de Bach, Haydn, Weber, Chopin, Saint-Saëns, Popper, Prokofiev, etc. El a dat posibilitatea publicului să admire toate laturile măiestriei interpretului.

Arioso de Bach, cu care a început recitalul, a fost cîntat calm, cu un ton plin, bine vibrat şi cu o adîncă pătrundere a stilului. In partea mijlocie a sonatei de Haydn ca şi în primele două mişcări ale sonatei în la major de Weber, am admirat mai ales eleganţa şi fineţea lirismului, sinceritatea şi profunzimea trăirii artistice. De mare efect au fost pianissimele care îţi făceau impresia că asculţi şoaptele îndepărtate ale ecoului şi nu repetarea, din acelaşi loc de pe scenă, a unei fraze muzicale auzite mai înainte în toată amploarea sonorităţii violoncelului. Ceea ce ne-a atras în mod deosebit atenţia a fost faptul că în pasajele cele mai rapide (vivace — ultima parte din sonata de Weber şi „Vîrtelniţa" de Popper), tonul lui Iacov Slobodkin nu şi-a pierdut calităţile ; el a rămas totuşi rotund şi clar. Cu toate că tînărul violoncelist trece cu succes, realizînd adevărate performanţe, peste toate dificultăţile de ordin tehnic, trăsătura lui caracteristică rămîne aceea a unui artist liric, contemplativ. Ne-am convins de aceasta ascultînd Adagio de Prokofiev şi Nocturna de Chopin care figurau în program, dar mai cu seamă ascultînd în concertul simfonic din 9 septembrie a. c., cînd Slobodkin a apărut ca solist, Variaţiunile pe o temă rococo de Ceaicovski.

Maniera de interpretare a acestei lucrări de către Slobodkin a fost aceea a unui instrumentist-poet, preocupat de o fină redare a nuanţelor de mare gingăşie ce se ascund chiar în pasajele de bravură tehnică, pasaje care pentru unii instrumentişti sînt luate doar ca atare şi lipsite deci de sensul lor emotiv. Acest sens este uşor de sezisat atunci cînd în creaţia sa, interpretul se identifică cu procesul de creaţie al compozitorului. Cu atît mai realistă, mai unitară, ne-a apărut interpretarea lui Slobodkin, cu cît în paginile visătoare, de o fermecătoare căldură romantică, pe care le întîlnim în partea mijlocie a Variaţiunilor pe o temă rococo, el nu a alunecat nici o clipă pe panta unor efuziuni lirice false, care le-ar deforma conţinutul emotiv. Dimpotrivă, solistul şi dirijorul au fost preocupaţi în fiecare moment de realizarea unei tălmăciri muzicale în care poeticul este străin individualismului sterp şi lasciv, necorespunzător înţelesului adevărat al artei lui Ceaicovski.

Orchestra simfonieă a Direcţiei Generale a Radiodifuziunii, dirijată de Niazi, maestru emerit al artei din Republica Sovietică Socialistă Azerbaidjană, laureat al Premiului Stalin, a realizat un acompaniament care a slujit foarte bine concepţia interpretativă a solistului.

Tonul vibrant, comunicativ prin căldura lui, tehnica precisă, impecabilă, supusă întotdeauna elementului expresiv, dozarea foarte chibzuită a nuanţelor şi coloritul sonor al instrumentului, iată cîteva dintre calităţile de seamă ale violoncelistului Iacov Slobodkin, a cărui măiestrie interpretativă a cucerit aplauze frenetice din partea auditorului. Şi mare ne-a fost bucuria cînd la cererea insistentă a publicului, talentatul artist sovietic a repetat partea a doua şi a treia din Variaţiunile pe o temă rococo de Ceaicovski. Aceeaşi încordată atenţie, aceeaşi mulţumire artistică, se putea citi pe faţa fiecărui ascultător venit să admire pe unul din valoroşii soli ai artei sovietice.

E. P.

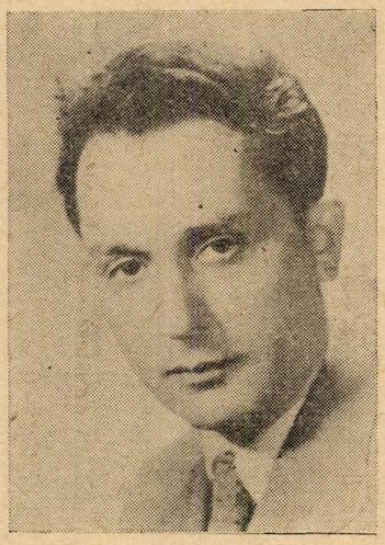
Despre arta lui Victor Merjanov

Aniversarea a zece ani de la eliberare a ocazionat vizita în ţara noastră a unui grup de muzicieni sovietici. Inainte de începutul stagiunii muzicale propriu-zise, concertele lor s-au înmănunchiat într-un ciclu festiv, perioadă de sărbători muzicale care continua zilele decadei manifestărilor culturale.

Printre artiştii sosiţi atunci ca oaspeţi, publicul nostru a avut prilejul să asculte pe un reprezentant de frunte al tinerei generaţii de pianişti sovietici : Victor Merjanov. Ca atîţia alţi artişti sovietici, cunoscuţi nouă din concerte anterioare, Merjanov posedă un înalt meşteşug tehnic, o stăpînire sigură a resurselor instrumentului, putînd birui cu uşurinţă cele mai dificile pasaje din partiturile executate. Precizia tehnică se uneşte la el cu aleasa calitate a sunetului pianistic — deosebit de cantabil ; apoi,

cu o gamă foarte largă a nuanțelor dinamice, pe care o parcurge cu mare strălucire, trecînd uneori brusc de la nuanțele cele mai fine și delicate la sonorități foarte ample și masive.

Cu toate acestea nu tehnica sa impecabilă izbește pe ascultător; această tehnică n-are nimic ostentativ ca la numeroși alți pianiști; dimpotrivă, ea trece adesea neobservată, fiindcă în concertele sale, pianistul se preocupă înainte de toate să comunice publicului un mesaj artistic, o lume bogată de gîndire și sentimente. De la primul contact, pianistul sovietic cucerește publicul mai ales prin căldura și elanul interpretărilor sale. Acestea s-au evidențiat încă din solo-ul de pian al concertului nr. 3 pentru pian și orchestră de Rahmaninov și tot ele au marcat întregul program de recital executat cîteva zile mai tîrziu. Bravura eroică a unora din cele mai frumoase pagini ale concertului de Rahmaninov ca, de pildă, grandioasa cadență a părții întîia sau o mare parte din final — își găsește în Merjanov un tălmăcitor dintre cei mai inspirați. Pe o linie asemănătoare de eroism și măreție tragică se situează interpretarea părții întîia din Sonata în si bemol de Chopin. In întregul său, această sonată a impresionat prin unitatea de gîndire și de suflu ce străbătea cele patru părți, patru acte diferite ale uneia și aceleiași tragedii evocînd luptele și suferințele unui popor oprimat...



Victor Merjanov

Forța, bărbăția interpretărilor lui Merjanov, avînd un irezistibil efect mobilizator, nu duce însă niciodată la excese sonore, la brutalitate, ci dimpotrivă, se îmbină cu finețe și bun gust, cu economie în folosirea mijloacelor de expresie. Astfel, nu se poate uita în același concert de Rahmaninov, sobrietatea nobilă a melodiei inițiale, de largă întindere, înfățișată cu o desăvîrșită simplicitate și dezvăluind astfel cu atît mai convingător adîncimea sentimentului; apoi, lirismul atît de gingaș al temei în si bemol major din partea întîia sau căldura interiorizată a temei principale din Adagio.

De altfel, elanul, forța vitală, întovărășită de sobrietate și seriozitate, au caracterizat și felul cum Merjanov redă concertul în la minor de Vivaldi-Bach, însușiri atît de variate și aparent contradictorii constituie adevărata chezășie a unei juste interpretări a clasicilor, mai ales a lui Bach.

Pianistul sovietic ne dă un exemplu strălucit de atitudine creatoare față de muzica trecutului clasic; ca și alți mari artiști sovietici, el realizează în această muzică un stil pur, dar nu înghețat; din complexul de forme de stil scolastice sau tradiționale, din construcția uneori savantă, se reliefează întotdeauna latura umană, conținutul profund de sentimente.

Desigur că pentru a ști să evidențiezi cu aceeași măiestrie cuprinsul unor piese ce izvorăsc din epoci și lumi atît de diferite, ca de pildă, concertul de Vivaldi-Bach, sonata de Chopin și concertul de Rahmaninov, se cere un orizont, o cultură artistică multilaterală. Tocmai aceste calități le-a dovedit cu prisosință pianistul Merjanov și ele arată încă odată nivelul superior al glorioasei școli muzicale sovietice, la care s-a format tînărul pianist.

Fiu al poporului sovietic, educat de școala muzicală sovietică, Merjanov ne înfățișează chipul unui adevărat interpret realist al zilelor noastre. Fie că interpretează o muzică mai apropiată sau mai depărtată de timpul nostru, pe deasupra deosebirilor mari apare personalitatea unitară a artistului strîns legat de epoca pe care o trăim, pătruns de simțirea și idealurile oamenilor de astăzi. Un asemenea interpret știe să discearnă în fiecare lucrare muzicală clasică laturile ei cele mai înaintate, acelea care apropie arta trecutului de sensibilitatea și înțelegerea contemporaneității.

In „Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski, plasticitatea și bogata paletă sonoră, folosite de pianist pentru a sugera imaginile vizuale care l-au inspirat pe compozitor, erau totuși subordonate preocupării esențiale a interpretului, care se îndrepta spre latura profund umană a lucrării. Astfel, alături de coloritul sclipitor din „Tîrgul din Limoges" sau „Marea poartă a Kievului", etc., au surprins, poate, în primul moment, dar în cele din urmă au convins și impresionat accentele tragice dintr-o serie de tablouri ca „Gnomul", „Vechiul castel", „Bidlo", „Samuel Goldenberg și Șmil". Pianistul pune pe primul plan tocmai aceste accente tragice, dureroase, — și nu grotescul din „Gnomul", evocarea pitorească în „Vechiul castel", imitația plastică a mișcării greoaie in „Bidlo" sau aspectele ridicole în tabloul celor doi evrei. Deși aceste elemente din urmă există neîndoielnic în lucrarea lui Musorgski, ele n-au fost aduse pe primul plan, — așa cum o fac atîția alți pianiști, atrași de seducția efectului exterior — ci au lăsat întîietatea unui lucru esențial în realitatea descrisă de Musorgski și anume, redarea cu forță tragică a mizeriei umane, în condițiile unor stări sociale vitrege. Mai trebuie apoi subliniat că din parcurgerea lucrării

atît de complexe și multicolore a lui Musorgski, pianistul a știut să desprindă ideea de bază ce o străbate în întregime ca un fir roșu, — marea idee a patriotismului rus, a slăvirii poporului și artei sale nemuritoare.

Cîntînd sonata plină de contradicții a lui A. Scriabin, lucrare nelipsită de influențele negative ale modernismului, Merjanov a putut să antreneze și să cucerească marea masă a publicului, tocmai datorită faptului că punea accentul principal pe aspectele de afirmare a vieții, de avînt ce tinde la biruință, acele aspecte care leagă opera compozitorului rus de realitățile de astăzi ale lumii sovietice.

Socotim că manifestările artistice ale lui V. Merjanov au avut darul să aducă multă lumină în problema realismului, în interpretarea muzicală, realism care implică punerea în evidență a trăsăturilor umaniste și inovatoare în opera de artă și lăsarea pe un plan secundar a ceea ce reprezintă rămășițe ale unor forme învechite sau ale unor concepții înapoiate, sau elemente neesențiale în oglindirea vieții. In aceasta constă atitudinea creatoare față de clasici, legătura de continuitate dintre arta trecutului și cea contemporană, pe linia tendințelor celor mai înaintate ale celei dintîi.

Mai trebuie remarcată încă o însușire a lui Viktor Merjanov și anume : caracterul național al personalității sale artistice, trăsăturile aparținînd „facturii psihice" a poporului rus și care ieșeau în evidență atît în muzica clasică apuseană, cît mai cu seamă în interpretarea compozitorilor slavi ca Chopin, Musorgski, Rahmaninov. Acest caracter național la un mare interpret constituie o însușire pozitivă și prețioasă fiindcă ea nu aduce cu sine o limitare a resurselor artistice ci se completează cu înțelegerea și pătrunderea adîncă a muzicii altor popoare. Am vrea, de pildă, să subliniem specificul slav în lirismul spontan și înaripat — parcă improvizînd — cu care au fost redate cantilenele sau momentele de patetism încordat din sonata în si bemol de Chopin sau din concertul de Rahmaninov.

Cîntatul lui Merjanov — ca al unui adevărat artist realist — apare ca exprimînd întotdeauna însuși gîndul și sentimentele auditorilor. Arta sa nu e „interesantă" ci „adevărată", simți că ea spune ceea ce trebuia spus și tocmai de aceea posedă o atît de mare forță de convingere.

Aparițiile lui Viktor Merjanov în concertele noastre au însemnat minunate seri artistice. Sperăm că manifestările entuziaste ale publicului l-au convins pe admirabilul pianist că revenirea lui printre noi va prilejui întotdeauna o mare bucurie iubitorilor de muzică. Arta lui, plină de concepții înalte și calde simțăminte omenești, reprezintă totodată un izvor de învățăminte prețioase pentru mișcarea noastră artistică.

RADU NEGREANU

Opera „Tînăra Gardă" de Meitus în interpretarea colectivului Operei de Stat din Cluj

Spectacolele prezentate în Capitală de către Opera de Stat din Cluj, în cadrul Decadei manifestărilor culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării țării, au constituit pentru publicul bucureștean un eveniment artistic important. Ceea ce a atras atenția și aprecierea iubitorilor de operă din București, care au urmărit cu un viu interes aceste spectacole, nu a fost numai înaltul nivel de interpretare a unor lucrări rămase clasice în dezvoltarea genului, ci și faptul că în repertoriul colectivului artistic venit de la Cluj, au fost înscrise și lucrări noi pentru publicul bucureștean, lucrări ce prezentau deci pentru el un interes deosebit. Printre acestea se numără „Tînăra Gardă" de compozitorul sovietic I. Meitus.

Alături de operele „Familia lui Taras" de Kabalevski, „Decembriștii" de Iurii Șaporin, opera „Tînăra Gardă" se situează între cele mai valoroase realizări din ultimii ani ale muzicii sovietice, care se dezvoltă pe linia principiilor formulate de istorica Hotărîre a P.C.U.S. din 10 februarie 1948 cu privire la muzică. Hotărîrea punea în fața compozitorilor sovietici sarcina de mare cinste a creării pe baza moștenirii și dezvoltării bogatelor tradiții lăsate de clasicii ruși, a operei clasice sovietice care să corespundă prin conținut și formă cerințelor noi ale vieții din zilele noastre.

Opera „Tînăra Gardă" este scrisă pe un libret de A. Malîșcov după cunoscutul roman cu același nume al marelui scriitor Alexandru Fadeev. Ea evocă eroicele evenimente petrecute în timpul marelui Război pentru Apărarea Patriei în orașul Krasnodon din bazinul minier Donbas.

Scenă de ansamblu din actul I

Iată pe scurt firul acțiunii: sîntem în iunie 1942, în Donbas; frontul și cu el amenințarea fascistă, este aproape, dar — așa cum spune Fadeev în primele pagini ale romanului său — „Oricît de greu și de îngrozitor ar fi războiul, oricîte suferințe și pierderi crude ar aduce el oamenilor, tinerețea cu sănătatea și bucuria ei de viață, cu egoismul ei naiv, cu dragostea și visurile ei de viitor, nu vrea și nu poate să zărească în primejdia și în suferințele comune, o primejdie și o suferință pentru ea însăși atîta timp cît acestea n-au năvălit și nu tulbură încă mersul ei fericit". Acesta este înțelesul primului tablou al operei ce ne prezintă un grup de tinere fete care cîntă și se veselesc. Semnele lungului șir de suferințe ce vor urma, se arată însă. Bombardamentele înecă în foc și fum munca creatoare, viața luminoasă a minerilor. Activistul de partid Ivan Proțenko, Andrei Valko, director de mină, și minerul Sevțov conduc operațiunile de evacuare; se începe organizarea rezistenței împotriva cotropitorilor care se apropie mereu. Comsomoliștii din localitate, educați de Partid în spiritul patriotismului fierbinte sînt în fruntea tuturor acțiunilor. Dușmanii sosesc în oraș. In frunte cu Oleg Coșevoi, Ulea Gromova, Serghei Tiulenin și Liuba Sevțova, întreg tineretul comsomolist din Krasnodon se unește într-o organizație de luptă — Tînăra Gardă — ai căror membri jură solemn să facă orice sacrificii, să-și dea și viața de va fi nevoie, pentru eliberarea Patriei.

De aci înainte asistăm la depănarea faptelor eroice ale membrilor Tinerii Gărzi: ei lămuresc și încurajează populația, îl pedepsesc pe trădătorul Fomin, om al timpurilor de mult apuse, incendiază clădiri importante pentru dușman, etc. etc.

Datorită trădării lașului Stahovici, toți comsomoliștii din Tînăra Gardă și chiar Valko, conducătorul mișcării patriotice ilegale din Krasnodon sînt prinși de Gestapo. Ei sînt supuși la chinuri îngrozitoare, dar suferințele nu reușesc să-i copleșească ci dimpotrivă. In fața atitudinii lor dîrze, eroice, în fața tăriei lor morale, năvălitorii fasciști turbează de mînie.

Ultimul tablou al operei se petrece cu cîteva zile înainte de eliberarea Krasnodonului de către Armata Sovietică trecută la ofensivă. Scena în care Oleg, neînfricatul luptător împotriva cotropitorului pămîntului sfînt al Patriei, este dus la locul de execuție, e una din cele mai impresionante.

Sînt duşi apoi în acelaşi loc şi ceilalţi membri ai Tinerii Gărzi. In faţa pistoalelor cotropitorilor, care aşteaptă cu o bucurie hîdă momentul cînd îi vor ciurui de gloanţe, comsomoliştii încrezători în viitorul fericit al Patriei, slăvesc puterea sovietică şi drapelul roşu, simbol al luptei lor neînfricate, al victoriei pentru care şi-au dat viaţa şi cu ea frumoşii ani ai tinereţii.

Apreciind în general reprezentarea la Bucureşti a operei „Tînăra Gardă" de către colectivul Operei de Stat din Cluj, trebuie să spunem din capul locului că a fost un spectacol reuşit. Chiar de la începutul uverturii care a sunat plină de forţă dramatică, dar mai ales din prima scenă — aceea în care tinerele fete se întorc de la cîmp cîntînd voioase — spectatorul şi-a dat seama că este în faţa unui valoros colectiv artistic, bine închegat, în care toate elementele, orchestra, vocile, jocul de scenă, decorul, lumina, sînt puse cu chibzuinţă şi talent în slujba redării conţinutului de idei şi sentimente al lucrării. Această constatare a celui venit să asiste la primul spectacol în care se reprezenta la Bucureşti o operă sovietică, creştea pe măsura desfăşurării lui. Au impresionat îndeosebi corurile (maestru de cor Lucian Surlaşiu), care au fost cîntate cu multă naturaleţă şi forţă de convingere ; e vorba mai cu seamă de vibrantul cîntec al soldaţilor sovietici ce merg către front şi de minunatul cîntec din închisoare al tinerilor comsomoliști, cîntec atît de plin de patos eroic, încît parcă te chema să-l îngîni împreună cu cei de pe scenă. Este locul să arătăm aci că în afară de mici decalaje, ivite de cîteva ori, scena şi orchestra s-au contopit într-un organism omogen modelat cu grijă de dirijorul Alexandru Taban. In momentele cînd orchestra cînta singură s-a remarcat pregătirea ei temeinică, supleţea nuanţelor sonore şi a reliefurilor de timbre.

Interpretul principal Octav Enigărescu, laureat al Premiului de Stat, care a cîntat rolul lui Oleg Coşevoi, conducătorul organizaţiei ilegale Tînăra Gardă, a atras atenţia asupra valoroaselor sale posibilităţi vocale pe care le-am putut admira la Bucureşti şi cu alte prilejuri. Relevînd însă grija interpretului pentru o frazare caldă, expresivă, pentru potrivita încadrare a sa în elementele complexe ale scenei, cu care — după cum s-a putut observa — ştie să se coordoneze, nu putem trece cu vederea faptul că au fost situaţii în care prezenţa sa nu semnifica pentru spectator acea tărie şi frumuseţe sufletească, acel elan tineresc de o forţă de cuprindere irezistibilă, cu care este înzestrat chipul luminos al lui Oleg Coşevoi. In ceea ce priveşte redarea trăsăturilor de caracter tipice

Scena jurămîntului Tinerei Gărzi

celor mai pozitivi eroi ai operei, mult mai realizate au fost personajele Ulea Gromova (Silvia Florea-Soltiski) şi Liuba Sevţova (Lia Hubic) membri ai organizaţiei „Tînăra Gardă". Dintre ceilalţi interpreţi s-a remarcat David Ohanezian, al cărui joc de scenă a fost foarte viu şi comunicativ. In aceeaşi măsură îl remarcăm pe basul Jan Hvorov în rolul subofiţerului fascist, care deşi nu i-a dat posibilitatea afirmării din punct de vedere vocal, a fost realizat convingător prin mijloace simple dar sugestive, prin firescul lor.

Asistînd la reprezentarea „Tinerii Gărzi" de către Ansamblul Operei din Cluj, am sezisat de-a lungul acţiunii grija direcţiei de scenă (Ilie Balea) pentru o întruchipare cît mai veridică, cît mai umană a eroilor lucrării. Ei trăiesc în mod convingător, sînt animaţi de acea căldură sufletească, de acea putere de dăruire totală pentru binele Patriei, trăsături pe care autorul operei a căutat să le sublinieze cu deosebire. La această zugrăvire a chipului pozitiv al eroilor operei, care reprezintă nu numai elanul patriotic al tineretului sovietic, ci şi pe cel al generaţiei vîrstnice reprezentată prin mama lui Oleg, etc., a contribuit într-o largă măsură caracterul popular al inspiraţiei melodice, prezenţa intonaţiilor viguroase ale cîntecului de masă, cel mai răspîndit gen muzical al zilelor noastre. Toate acestea la un loc situează opera „Tînara Gardă" de Meitus printre lucrările valoroase, care vor rămîne înscrise în istoria dezvoltării muzicii sovietice.

Nu putem să încheiem această succintă privire asupra operei „Tînăra Gardă" şi asupra reuşitei interpretări realizată la Bucureşti de către ansamblul din Cluj, fără să remarcăm şi felul temeinic, atrăgător şi folositor în care a fost prezentat programul explicativ semnat de Ilie Balea.

EUGEN PRICOPE

Concertele simfonice şi corale*)

Concertele simfonice ce au avut loc în Bucureşti între 13 şi 23 August, au fost pentru noi manifestări sărbătoreşti de un deosebit interes, evidenţiind legăturile ce pot şi trebuie să existe între creaţia şi interpretarea muzicală romînească. Dirijorii noştri vîrstnici şi tineri au contribuit la sărbătorirea noilor cuceriri ale creaţiei muzicale romîneşti, la tălmăcirea imaginilor ei artistice realiste, pătrunse de umanismul vremurilor noi pe care le trăim.

In grădina „Boema" a avut loc în seara zilei de 15 august, primul concert al corului şi orchestrei Filarmonicii de Stat din Bucureşti sub conducerea lui Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat. Solist a fost baritonul Alexandru Voinescu.

In program au figurat trei lucrări romîneşti: poemul vocal-simfonic „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboş, Simfonia I-a în fa major de Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă, laureat al Premiului de Stat şi „Patru jocuri simfonice" de Leon Klepper.

Poemul vocal-simfonic „Pe plaiuri moldovene" scris pe versuri de C. Titus, este fără îndoială — aşa cum şi-a propus autorul — o lucrare accesibilă celor mai largi mase de ascultători. Conţinutul ei este legat de viaţa înfloritoare pe care o cunoaşte Moldova în anii regimului de democraţie populară, cînd se construieşte pe Valea Bistriţei — la Bicaz — puternica hidrocentrală Vladimir Ilici Lenin.

Cele patru părţi „Sus la munte", „Pe Bistriţa — la Toance", „Seceriş" şi „Slavă muncii creatoare" reprezintă un şir de imagini în care elementul pitoresc, liric-descriptiv, se îmbină cu cel dinamic, viguros. Partea a treia „Seceriş" e bazată pe jocul popular moldovenesc „Şchioapa". Maestrul Silvestri, care prezentase în stagiunea trecută pentru prima oară acest poem vocal-simfonic, a dat fragmentului sus-amintit o voioşie frenetică, înaripată.

Se impune însă observaţia că dicţiunea corului şi uneori chiar acurateţea au lăsat de dorit, ceea ce a dat execuţiei unele inegalităţi. Acest lucru este firesc şi o consecinţă a faptului că corul şi orchestra Filarmonicii sînt obişnuite să dea concerte în sală.

După pauză s-a interpretat Simfonia I-a a compozitorului Ion Dumitrescu, lucrare distinsă cu Premiul de Stat, una din realizările cele mai valoroase ale muzicii simfonice romîneşti contemporane. Desăvîrşirea Simfoniei se întinde pe o perioadă de şapte ani. (A fost începută în octombrie 1941). După prima execuţie (9 mai 1949) sub bagheta regretatului muzician Theodor Rogalski, autorul a supus lucrarea unei revizuiri ce a dus la forma în care s-a cîntat anul acesta.

Simfonia maestrului Ion Dumitrescu, face parte din acea categorie de creaţii ale căror frumuseţi le descoperi treptat şi nu deodată, de la prima sau primele audiţii. Un lucru deosebit de preţios, este în primul rînd faptul că în lucrarea sa, Ion Dumitrescu înţelege într-un chip larg, original şi creator problema caracterului popular şi aceea a specificului naţional al muzicii. Deşi, privind tematica — sufletul formei — în angrenajul complexului edificiu sonor clădit de compozitor, s-ar părea că nu este întotdeauna prea pregnant individualizată, nu se poate să nu-ţi dai seama de logica şi măiestria construcţiei celor patru părţi ale simfoniei, de fericita delimitare a sferei conţinutului emotiv atît de bogat, al fiecărei părţi şi în acelaşi timp de legătura organică, omogenă, a întregului artistic.

Dirijorul Constantin Silvestri, care a obişnuit publicul nostru cu o şlefuire amănunţită a celor mai fine nuanţe şi elemente coloristice de timbru, a pus în evidenţă nu numai planurile sonore mari ci şi fiecare moment care i-a dat posibilitatea să-şi construiască linia interpretării.

Concertul simfonic dirijat de maestrul Silvestri, în seara zilei de 15 august 1954, în grădina Boema, s-a încheiat cu „Patru jocuri simfonice" de Leon Klepper.

In ultimii zece ani, compozitorul Leon Klepper s-a orientat cu paşi hotărîţi către o muzică clară, o muzică accesibilă, întemeiată pe valorificarea creatoare a melosului popular romînesc. Ca o dovadă evidentă a acestei tendinţe sănătoase, stau cîntecele sale de masă, strîns legate de realităţile zilelor noastre, cît şi lucrările simfonice cu program, cum e „Oda eroică în amintirea lui Bălcescu", inspirată de figura luminoasă a gînditorului şi luptătorului revoluţionar de la 1848.

Datînd din anul 1951, cele patru jocuri simfonice — „Botoşanca", „Floricica", „Legănata" şi „Chindia" — şi-au cucerit definitiv locul în programul concertelor noastre şi al emisiunilor de radio. Calitatea lor artistică constă în aceea că, deşi autorul păstrează integre melodiile şi caracterul autentic popular al fiecăreia, haina orchestrală sub care sînt prezentate cele patru dansuri, le împrumută o înfăţişare nouă, dîndu-le aspectul unui măiestrit peisaj sonor al vieţii de pe plaiurile patriei noastre.

Tumultuoasa „Botoşanca" cu trepidaţia ei ritmică, „Floricica", dansul în care-şi arată fetele graţia mişcărilor, apoi „Troaca" sau „Legănata", numită aşa pentru caracterul domol, de cîntec de leagăn, şi însfîrşit „Chindia", un vîrtej de voie bună — toate sînt prilejuri pentru compozitor de a releva şi valorifica bogă-

*) Au colaborat: I. Pricu, Şt. Mangoianu ş. a.

ția artistică, posibilitățile de tratare simfonică ale folclorului nostru.

Cele „Patru jocuri simfonice" de Leon Klepper, au fost dirijate de C. Silvestri cu dibăcia maestrului pentru care fiecare nuanță expresivă — ritmică, armonică sau de natura paletei orchestrale — reprezintă componente ale unei trăiri artistice, fără de care aceasta nu poate exista.

★

Al doilea concert simfonic — din cadrul „Decadei" — al orchestrei Filarmonicii de Stat din București a avut loc sub conducerea lui Sergiu Comissiona, în seara zilei de 21 august, pe scena Teatrului de Vară din Parcul de Cultură și Odihnă I. V. Stalin. Programul concertului a cuprins, în partea I-a, Rapsodia a II-a de George Enescu și Balada lui Gheorghe Doja (pentru solist, cor și orchestră) de Constantin Palade, laureat al Premiului de Stat, iar în partea a II-a, Triptic (poem folcloric) de Paul Constantinescu laureat al Premiului de Stat și Suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora.

Iubitorii de muzică îl cunosc pe Sergiu Comissiona din spectacolele Ansamblului Artistic C.C.S., din concertele simfonice populare pe care le-a condus, precum și din concertul său cu Filarmonica din stagiunea trecută, care s-a bucurat de un frumos succes. Aceste manifestări au demonstrat calități remarcabile, o bună tehnică a mîinilor în dirijat, preciziunea ritmică, muzicalitatea și puterea de plasticizare ale lui Sergiu Comissiona. Trăsătura esențială a talentului său este tocmai aceasta, ultima citată. Datorită ei, contururile melodice, agogice, ritmice, ale lucrărilor se reliefează puternic.

Cu ocazia concertului din 21 august, Sergiu Comissiona ne-a reînnoit convingerea că, pe măsura adîncirii și dezvoltării meșteșugului său, ne va dărui mereu tot mai înalte realizări. Acest lucru a fost vizibil atît în interpretarea minunatei Rapsodii (în re major) a lui George Enescu — a cărei adîncă și sensibilă cantabilitate, plină de viață intensă, a fost poetic redată — cît și în „Balada lui Gheorghe Doja" de C. Palade — lucrare viguroasă, contrastantă, în care solistul (baritonul Alexandru Voinescu) închipuind pe Doja, cheamă la răscoală masele iobagilor asupriți (corul). După primele trei episoade în care se desfășoară răscoala, partea lentă redă prinderea și omorîrea lui Doja (în interpretarea lui Comissiona fragmentul acesta, deși convingător emoțional, a apărut întrucîtva prea lung ca durată, în economia întregului, poate din cauza tempo-ului adoptat); finalul apoteotic a încheiat strălucitor partea I-a a concertului. Remarcabilă ni s-a părut pentru ambele piese, desfășurarea planurilor mari ale arhitectonicei muzicale. Așa, de pildă, în cadrul formei libere a Rapsodiei a II-a — clădită cu atîta măiestrie de marele Enescu — dirijorul a știut să conducă logic liniile de forță ale discursului orchestral, pînă în fermecătorul moment din preajma finalului în care viola solo intonează, ca o amintire surîzătoare, jocul popular. Tot astfel în Balada lui Doja fiecare episod a însemnat continuarea, firesc desfășurată, a conflictului dramatic. In partea a II-a a programului, Triptic (Moartea, Copilăria, Nunta) de Paul Constantinescu a fost realizat cu poezie și forță. A fost deosebit de impresionantă interpretarea sumbră a bocetului de început, ca și luminozitatea jocurilor din final. Instrumentația plină de culoare a maestrului Paul Constantinescu a prilejuit dirijorului o mînuire dibace a aparatului orchestral în care bateria de pildă cuprindea nu mai puțin de patru instrumentiști. In încheierea programului, lucrarea maestrului Mihail Jora a fost primită de auditor cu căldura bine cunoscută. Constînd din trei tablouri ce înfățișează viața într-o gospodărie colectivă, Suita de balet „Cînd strugurii se coc" este cea mai recentă lucrare orchestrală a compozitorului. Muzica urmărește și susține — cu înaltă măiestrie componistică — firul acțiunii scenice, fapt care se concretizează pe planul construcției muzicale într-o suită de jocuri și cîntece (lente sau moderate) ce revin pe alocuri în cadrul aceluiași tablou. Comissiona — căruia îi datorăm prima audiție a piesei — a redat cu temperament și plasticitate, gama largă a frumuseților partiturii, trecînd de la cantabilitatea fermecătoare (de exemplu cîntecul lent de la începutul tabloului II), prin umorul specific al compozitorului (de pildă jocul popular în măsură de cinci timpi din tabloul trei), pînă la vigoarea tinerească, copleșitoare (de exemplu sîrba finală).

Un singur lucru îndreptățește rezerve, în privința tehnicii și mijloacelor dirijorale ale lui Sergiu Comissiona: o anumită exagerare a mișcărilor. Nu e vorba de aceea care ajutînd colectivul orchestrei, imprimă un anumit accent sau expresie execuției; dimpotrivă aceasta este o calitate. Se poate observa la dînsul tendința (explicabilă prin prețioasele sale resurse naturale) de a depăși gestica dirijorală, ajungînd — poate chiar — în pantomimă sau coregrafie. Aci, Comissiona are datoria de a proceda cu exigență la eliminarea inutilului și de a ajunge la simplitatea — unită cu eficiența — pe care talentul său o lasă să fie întrevăzută.

Antrenat pe calea necontenitei șlefuiri a măiestriei dirijorale, publicul este îndreptățit a aștepta de la Sergiu Comissiona rezultate mereu mai frumoase.

★

Marți 17 august, tot în cadrul „Decadei manifestărilor culturale în cinstea celei de a

zecea aniversări a eliberării patriei" a avut loc la Teatrul de vară din Parcul de Cultură şi Odihnă „I. V. Stalin" un concert dat de orchestra simfonică cinematografică şi corul şi soliştii Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei, dirijat de Mircea Basarab.

Concertul s-a deschis cu două fragmente din suita simfonică „Picturi de Grigorescu" de Ion Hartulary-Darclée: „Carul cu boi" şi „Dorobanţul".

In această lucrare, compozitorul aduce un prinos muzical artei realiste a marelui nostru pictor clasic. Probabil că Ion Hartulary-Darclée a avut în faţă exemplul clasic al „Tablourilor dintr-o expoziţie" de Musorgski. Compozitorul nu înclină spre o redare naturalistă a imaginilor cuprinse în tablourile lui Nicolae Grigorescu. Evident, atît în „Carul cu boi" cît şi în „Dorobanţul" sînt folosite elemente de imitaţie muzicală — mersul greoi al carului, goarna şi pompa parăzii, ş. a. — dar în spatele acestei imitaţii putem deslusi o emoţie sinceră şi caldă ce străbate întreaga lucrare. Compozitorul nu se mărgineşte la o evocare idilică a atmosferei pastorale. In tabloul muzical întîlnim şi sentimentul de apăsare, propriu multor tablouri ale lui Grigorescu, care trezeşte în fantezia ascultătorilor asociaţii depăşind cu mult imaginea unui simplu car cu boi. Se petrece ceva în genul impresiei produse de „Bydlo" în care sentimentul de apăsare, drumul greu al carului, capătă un înţeles simbolic mai larg — un înţeles social.

Tabloul simfonic „Dorobanţul" este inspirat de pictura cu acelaşi nume a lui Nicolae Grigorescu. Ion Hartulary-Darclée vede şi de astă dată mai departe de pînza lui Grigorescu; el vede elemente din viaţa dorobanţului, înfăţişează momente eroice şi lirice din viaţa vitejilor ostaşi care, luptînd alături de ostaşii ruşi, au adus independenţa faţă de turci a ţării noastre.

Dar aici e vorba de o prezentare cam idilică, „de paradă", a ostaşului şi a vieţii sale. Lirismul nu este atît de profund: întîlnim elemente grandilocvente. Tocmai de aceea „Dorobanţul" produce o impresie mai mică decît „Carul cu boi".

Dirijorul Mircea Basarab, urmărit cu atenţie de orchestră, a dirijat cu mult elan, dar în acelaşi timp cu sobrietate, aceste tablouri simfonice, scoţînd în evidenţă calităţile lor.

Lucrarea a doua din program a fost „Simfonietta a IV-a" de acad. Mihail Andricu, maestru emerit al artei din R.P.R. In numărul 6/1954 al revistei a apărut o analiză a acestei creaţii de seamă a eminentului nostru compozitor, astfel încît nu ne vom opri asupra prezentării lucrării. Şi în concertul acesta a apărut ca fiind cea mai emoţionantă partea a II-a — Poco adagio — a cărei poezie liniştită, caldă, a fost redată cu multă fineţe de orchestra condusă de Mircea Basarab. Dirijorul a scos în evidenţă în interpretarea simfoniettei măiestria artei contrapunctice a lui Mihail Andricu, obţinînd de la partizile orchestrei o convingătoare expresivitate a tuturor liniilor melodice.

Partea a II-a a concertului a fost consacrată „Cantatei Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn — maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat. Mircea Basarab, sub conducerea căruia a avut loc şi prima audiţie a acestei lucrări, a prezentat-o de data aceasta fără recitator, contribuind astfel la crearea unei imagini mai unitare a părţii muzicale a cantatei. Deosebit de plastic au răsunat episoadele „1848" (cu fericita intervenţie a vocilor feminine în partea mediană), „1933" — o imagine sugestivă a hotărîrii cu care au luptat eroii C.F.R.-işti şi „1940—1944" în care compozitorul cîntă jalea şi lupta din anii de asuprire, eliberarea noastră de către armatele sovietice şi vitejia pandurilor. Cu siguranţă că dacă ar fi existat o mai perfectă dicţiune a corului, imaginile cuprinse în cantată ar fi fost mai convingătoare.

Concertul orchestrei cinematografice şi al corului Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei, s-a bucurat de succes şi a dovedit ridicarea nivelului artei interpretative a acestor două formaţii.

Ca şi în celelalte concerte ale sale, Mircea Basarab a vădit remarcabile însuşiri de dirijor. Meticulozitatea pregătirii orchestrei, gesturile sale precise şi expresive, auzul lui foarte bun, cunoaşterea profundă a orchestrei, sînt toate puse în slujba deosebitei sale muzicalităţi. Cu siguranţă că, avînd posibilitatea să-şi lărgească în mod continuu şi susţinut activitatea şi experienţa de dirijor, Mircea Basarab ne va da noi prilejuri de desfătare artistică de cea mai înaltă calitate.

★

Orchestra simfonică cinematografică a susţinut un al doilea concert în cadrul „Decadei manifestărilor culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei". Sub conducerea lui Constantin Bugeanu — unul din dirijorii ei permanenţi — ea a interpretat joi 19 august pe scena grădinii „Filimon Sîrbu" un program de muzică simfonică românească. S-au putut auzi astfel simfonia „Dobrogea" (în primă audiţie publică) de Dragoş Alexandrescu, cele patru schiţe simfonice intitulate „In Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, laureat al Premiului de Stat şi „Brîul" de Paul Constantinescu, laureat al Premiului de Stat.

Dragoş Alexandrescu — tînăr compozitor ieşit de curînd de pe băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — unde a studiat compoziţia în clasa lui Alfred Mendelsohn — se simte cu osebire atras de muzica şi viaţa din

Dobrogea. Intonațiile muzicii populare dobrogene apar în majoritatea lucrărilor sale. Folclorul dobrogean are puternice rezonanțe orientale și este firesc ca, în prelucrarea lui, tînărul Dragoș Alexandrescu să folosească cărările bătute de un maestru al muzicii ca Aram Ilici Haciaturian. Totodată, însă, la Dragoș Alexandrescu se pot găsi urmele influenței lucrărilor maestrului George Enescu.

Faptul că în muzica lui Dragoș Alexandrescu se face resimțită influența acestor mari compozitori ai vremii noastre nu este un păcat. Mai toți compozitorii din istorie și-au început cariera componistică sub influența unuia sau altuia din compozitorii generațiilor precedente. Apoi, în măsura în care aveau o personalitate mai mare sau mai mică, au dezvoltat sau repetat tradiția, au intrat în istoria muzicii sau au fost uitați.

In partea întîia a simfoniei, compozitorul și-a propus să dea o imagine puternică, cuprinzătoare, a Dobrogii, sau, mai precis, a gîndurilor și sentimentelor sale legate de ea ; partea a doua e închinată, în concepția lui creatoare, zugrăvirii trecutului plin de jale, chinuri, asuprire și mizerie a acestei regiuni ; partea a treia cuprinde o intenție satirică, iar partea a patra reprezintă privirea compozitorului în viitor (largo misterioso, moderato, maestoso).

In simfonie te izbesc o serie de imagini, de teme frumoase (de pildă tema introducerii la partea întîia sau tema principală a părții a doua) în care latura lirico-nostalgică, gravă, a sensibilității lui Dragoș Alexandrescu se dezvăluie cu prisosință și care au fost pregnant redate de orchestră.

Măiestria cu care Dragoș Alexandrescu și-a orchestrat lucrarea este într-adevăr remarcabilă. Varietatea de sonorități nu este însă creată „în sine" ci pusă în slujba intențiilor mai profunde ale compozitorului. (Trebuie arătat însă că interpretarea nu a scos întotdeauna în evidență aceasta. Există, de pildă, un moment de tensiune către sfîrșitul părții a doua în care tema ar trebui să răsune puternic, aproape măreț, la suflători, dar la concert ea se auzea slab, pe prim plan fiind acompaniamentul necesențial al corzilor). Ceea ce nu stăpînește încă îndeajuns Dragoș Alexandrescu este măiestria formei și a dezvoltării simfonice. In simfonia lui Dragoș Alexandrescu există foarte multe momente statice, de inerție. Or, mișcarea, dezvoltarea, constituie o trăsătură caracteristică și necesară a simfonismului.

Cînd în partea a doua a concertului au răsunat sprințar primele măsuri ale „Munților Apuseni" s-a simțit deîndată mîna de maestru care reușește să întruchipeze clar și concis o concepție creatoare. Imagini plastice, orchestrație măiastră, melodii de suflu larg sau, dimpotrivă, potrivit intenției expresive, dantele fine, vervă și forță de evocare — toate acestea te cuceresc în „Munții Apuseni" de Marțian Negrea. Te poate izbi deosebirea de stil și metodă dintre „Ghețarul Scărișoara" și celelalte schițe, așa cum remarcă E. Pricope în articolul publicat în „Muzica" Nr. 2/1954. „Ghețarul Scărișoara" — în care găsim ecouri ale unor lucrări mai vechi ale maestrului („Nocturna" pentru pian) — pare a fi rodul exprimării imediate a unor impresii de călător. Nu poate, însă, să nu te cucerească plasticitatea tabloului, emoția și căldura cu care Marțian Negrea „pictează", zugrăvește frumusețile patriei noastre. Orchestra condusă de Constantin Bugeanu, a cîntat lucrarea maestrului Negrea cu un elan sincer și cu vizibilă plăcere, pătrunsă fiind de frumusețile cuprinse în partitură.

„Brîul" lui Paul Constantinescu, piesă devenită clasică, a răsunat cu vitalitatea lui viguroasă, încheind cu strălucire programul acestui concert de muzică românească.

★

Formație relativ tînără, cu o tradiție de-abia în creștere, corul Filarmonicii de Stat din București, a realizat sub conducerea dirijorilor săi — D. D. Botez, artist emerit al R.P.R., Ștefan Mureșanu și Vasile Pîntea, — performanțe cu atît mai lăudabile cu cît vechimea sa nu depășește patru ani. In acest timp corala a făcut progrese reale pe calea omogenizării sale. Ea a însușit și prezentat în fața unui numeros public piese muzicale de amploare. Contribuția coralei la impunătoarele realizări vocal-simfonice ale orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat a fost substanțială. Au fost prezentate în acest răstimp mari lucrări din repertoriul universal ca și piese — unele în primă audiție — ale compozitorilor sovietici, români, cehi, etc.

Menționăm printre acestea, ca mai importante, Requiemul de Mozart, Simfonia a IX-a și Missa Solemnis de Beethoven, Damnațiunea lui Faust de Berlioz, Simfonia-cantată „Pe cîmpia Kulikovo" de Șaporin, „Zdravița" de Prokofiev, Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu (corul de femei), „Balada lui Gh. Doja" de Constantin Palade, „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboș, „Construind patria întărim pacea" de Vaclav Dobias ș. a.

Dar corul a mai prezentat și o seamă de concerte a capella, care au obținut un frumos succes public. Repertoriul bogat și variat s-a bucurat de interpretări valoroase. La aniversarea marelui compozitor maghiar Zoltan Kodaly, alături de programul simfonic al orchestrei Filarmonica, corul a prezentat în bune condiții apreciata suită „Priveliști din Matra".

Trebuie arătat că în repertoriul coralei, muzica compozitorilor români — atît a celor clasici cît și a celor contemporani — s-a bucurat de o grijă deosebită. Și iată că la capătul celor cîțiva ani de activitate, corul Filarmonicii de Stat s-a prezentat în fața publicului — cu ocazia celei de a zecea aniversări a eliberării patriei — cu un palmares îmbelșugat.

Concertul a capella care a avut loc în seara de 23 August 1954, cu un program alcătuit din lucrări corale romînești, a confirmat din nou valoarea formației ca și mersul ei ascendent.

In cea mai considerabilă parte a sa, concertul a cuprins lucrări corale scrise în cei zece ani scurși de la eliberarea patriei noastre, ca și trei piese în primă audiție, ale compozitorilor I. Chirescu, laureat al Premiului de Stat, D. D. Botez și G. Derieteanu, închinate acestei sărbători.

S-a putut remarca dicțiunea de calitate pe care o posedă corul, ceea ce este important în aprecierea unei atari formațiuni muzicale. Fermitatea interpretării a pătruns de vigoare și viață cîntecele „Steagul Partidului" de M. Socor, „In August 23" de G. Derieteanu și „Hei rup" de M. Vescan, iar o mai bună stăpînire a piesei ar fi accentuat calitatea interpretării cîntecului „Zorii secerătorilor" de A. Mendelsohn, care și așa a cucerit prin vioiciune și frăgezime. Avîntul liric manifestat în tălmăcirea cîntecelor „La noi în gospodărie" de M. Neagu, și mai ales „Un cîntec pentru Casa Scînteii" de Nina Cassian, a avut darul să ofere momente de emoție artistică.

Cu un deosebit simț al caracterului cîntecului popular romînesc au fost înfățișate coruri ca: „Foicica bobului" de Gh. Dumitrescu, „Frunzuliță iasomie" de Paul Constantinescu, „Trandafir de pe răzoare" de Sabin Drăgoi și „Hora cu strigături" de N. Lungu.

Aci s-a vădit o sporită preocupare de redare îngrijită a textului muzical și poetic, o nuanțare subtilă, mare vigoare și antren alături de momente lirice realizate cu intensă emotivitate și poezie.

Cîntecul lui Halmoș Laszlo „Din Cluj" a oferit clipe de satisfacție artistică prin prospețimea și spiritualitatea execuției, prin nuanțe de bun gust redate cu sensibilitate.

Soliștii acestei seri corale au fost recrutați exclusiv din rîndurile ansamblului. Ei și-au făcut cu succes datoria arătînd cît de prețioasă este inițiativa de promovare a cadrelor solistice din rîndurile corului. Pianistul Josef Prunner a acompaniat cu îngrijire și judicioasă alegere a sonorităților, contribuind astfel la buna reușită a concertului care, datorită fermei și expresivei conduceri a maestrului D. D. Botez, s-a transformat într-un nou succes al acestui ansamblu.

Concertul festiv a dovedit din nou realele calități ca și posibilitățile de dezvoltare pe care corul le posedă din plin. Pregătind cu o mai mare temeinicie și siguranță toate piesele din program, acordînd o sporită atenție omogenizării sale vocale, preciziei intonației, corul Filarmonicii de Stat va putea — sub competenta conducere de care se bucură — să ofere marelui public noi și mai valoroase creații interpretative.

Concerte de muzică de cameră*)

Inflorirea concertelor de muzică de cameră din țara noastră s-a dovedit și prin seria manifestărilor în acest gen date cu prilejul „Decadei manifestărilor culturale în cinstea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei".

Programul concertului de luni 16 august 1954, încadrat în ciclul celor cinci seri de muzică de cameră, organizate de Filarmonica de Stat din București a reușit să dea o imagine a evoluției din ultimii ani a gîndirii muzicale romînești, în domeniul genurilor de cameră și a ilustrat pentru auditoriul din sala Dalles personalitatea și concepția estetică a patru compozitori, subliniind totodată munca artistică merituoasă a interpreților noștri.

Problema preluării creatoare a patrimoniului muzical clasic, prin adoptarea unor forme consacrate de tradiția, știința și experiența înaintașilor, căutarea unui limbaj național capabil să exprime un fond emoțional comun întregului popor, constituiesc caracterul comun al pieselor interpretate în această seară și în măsura în care aceste tendințe dominante au fost realizate cu mijloace artistice personale, s-a demonstrat că folosirea metodei realiste în creație, lasă întreaga libertate de afirmare și de inițiativă compozitorilor noștri.

Programul s-a deschis cu Sonata în la major pentru pian solo de Tudor Ciortea, prezentată de pianista Irina Lăzărescu, devotată interpretă a muzicii romînești. Datînd din 1951, lucrarea marchează revenirea compozitorului de la lucrări cu caracter episodic de organizare ciclică a unor momente muzicale în forma Suită, la formele gîndirii muzicale mai complexe, bazate pe conflictul de idei și sentimente, conflict care de la sine reclamă forma dramatismului instrumental al sonatei. Am spus că autorul revine la forma sonată deoarece anterioare Suitei sale bihorene pentru vioară și pian sînt o sonată pentru vioară și pian și o alta pentru piano solo, lucrare de tinerețe. Urmărind sublinierea melodiei populare într-un mod personal — manifestată în frumosul „Cîntec din frunză" din Suita amintită, în care autorul folosea o melodie utilizată și de Bartok într-una din lucrările sale — Tudor Ciortea se prezintă de astădată cu preocuparea folosirii intonațiilor populare integrate într-o melodică

*) Au colaborat: V. Cristian, A. Hoffman, ș. a.

de invenție proprie, evitînd citatul folcloric și spre lauda sa izbutind să dea melodiei o expresie vibrantă, făcînd-o să răsune pe claviatura pianului. Cele două teme ale primei părți, de un caracter melodic și ritmic înrudit, definesc trăsătura dominantă a personalității compozitorului, lirismul delicat și umorul fin. Lipsa contrastului în structura temelor, este înlocuită prin dramatizarea ritmică în cursul dezvoltării a capului primei teme și prin contrapunctarea celei de a doua. Repriza readuce temele la tonalitatea la major și conduce printr-un „stretto piu vivo" la concluzie. Partea a doua, andantele, exprimă mai deplin personalitatea autorului. Curgînd într-un metru popular de 7/4, melodia de cîntec lung se desfășoară într-o mișcare domoală de doină, în tonalitatea do diez minor și se organizează cu naturalețe în formă de lied. Miezul Andante-lui, a cărui melodie inspirată o înfățișează într-un aspect de coral, îl constituie două prelucrări ale ideii principale care prin procedeul varierii își schimbă aspectul. Concluzia readuce melodia doinei cu armoniile ei de coral, melodie care exprimă capacitatea compozitorului de a da rezonanțe lirice adînci melosului născut din izvorul cîntului popular. Un Allegro giocoso, în măsura 7/8 cu un caracter ritmic de brîu, începe prin cîteva măsuri în fa diez minor în care ritmul de joc se definește, trecînd apoi la o temă zglobie, jucăușă, în tonalitatea inițială a lui la major. Forma acestui final este rondo-ul mic, melodia jucăușă în ritm de brîu îndeplinind funcția refrenului. Partea intermediară a rondo-ului o constituie intervenția unui moment liric în care o melodie desfășurată într-un mod cromatic este prezentată în două aspecte prin procedeul varierii. Finalul se încheie vioi cu o coda în care răsună virtuos, elemente ale refrenului. Utilizînd moduri și cadențe populare, T. Ciortea manifestă în același timp o înclinație spre romantism, în tratarea melodiei și armoniei. Sonata în la major oglindește o fază a gîndirii și simțirii unui compozitor talentat, iar atmosfera contemplativă pe care o degajă audiția ei, nu scade cu nimic interesul lucrării care marchează un pas înainte pe calea dezvoltării sonatei romînești.

In continuarea programului, violonistul Lucian Savin, acompaniat la pian de Helmuth Plattner, a executat „Suita a II-a" de Ludovic Feldman, laureat al Premiului de Stat. Lucrarea aceasta se prezintă rar într-o asemenea formație de cameră, pentru care de altfel a fost inițial concepută, fiind cunoscută mai mult în forma orchestrală dată ulterior de autor. De aceea a fost desigur interesant pentru public de a confrunta impresia acestei audiții cu aceea anterioară, culeasă într-un concert simfonic, în care suita a doua era înscrisă în program. Și trebuie să spunem că această admirabilă Suită de tablouri și momente muzicale, apare în contururi mai reliefate în expunerea celor două instrumente concertante. Cele opt momente ale suitei : „Mică pastorală", „Cortegiu", „Dans", „Cimpoierii", „Dor", „Joc", „Totul dansează" și „Taraful", oglindesc o excelentă tehnică componistică, o viguroasă expresie muzicală susținută de un autentic elan creator, plin de sinceritate. Limbajul folcloric este aci organic adaptat ciclului de imagini muzicale ale lucrării. Violonistul Lucian Savin evoluează interesant pe linia unei interpretări nuanțate.

Făcînd parte din generația celor mai tineri compozitori, Pascal Bentoiu ilustrează tendința da a prelua și dezvolta concepția maestrului Mihail Jora, deschizător de drumuri noi în liedul romînesc. Luînd ca și maestrul său drept punct de plecare liedul musorgskian bazat pe intonațiile vorbirii omenești, Pascal Bentoiu făurește în cele patru lieduri pe texte poetice de Șt. O. Iosif, momente de o adîncă și tulburătoare poezie a vieții. El alternează cu măiestrie recitativul-parlando cu melodia de iz popular, stăpînește cu resurse bogate de imaginație ritmica populară, peste care știe să suprapună cu sens linia melodică, presărînd totodată cu umor armonii picante menite a sublinia și împlini imaginile textului. Cîtă deosebire între liedul viguros, de o forță aproape primitivă a sentimentului, construit de tabloul „Veselie" („La orîndă-i o beție — Strașnică în astă seară! — Nimeni nu mai vrea să știe — Ce viforniță e afară!...") și liedul liric „Mi-e dor" conturînd un limpede peisaj de munte (Mi-e dor de munți... de Caraimanul, — Pe veci acoperit de nori — Mi-e dor de freamăt lin de brazi —). Această deosebire de mijloace în cadrul formei lied, oglindind capacitatea compozitorului de a adera cu mijloace împrospătate la conținutul textului, se vădește și în admirabilul tablou din viața haiducească intitulat „Doină", poate cea mai puternică întruchipare muzicală din cele patru lieduri, executate cu o excepțională forță de sugestie și o adîncă trăire de basul N. Secăreanu, artist emerit al R.P.R. și laureat al Premiului de Stat. Acompaniamentul la pian al lui N. Rădulescu a fost deosebit de artistic.

Concertul s-a încheiat cu Cvartetul nr. 2 în mi minor de Zeno Vancea, maestru emerit al artei din R.P.R. incontestabil una dintre cele mai valoroase înfăptuiri ale muzicii de cameră romînești din ultimii ani. Alcătuit din cinci părți — Allegro moderato e molto cantabile, — Andante sostenuto, — Molto vivo, — Andantino con grazia și un Final, acest cvartet pune în valoare forța de sugestie a invenției melodice a autorului, știința sa în folosirea armoniei și polifoniei și capacitatea de a făuri imagini muzicale impregnate de un adînc farmec artistic. Ceea ce dă o viață vibrantă și comunicativă cvartetului nr. 2 de Zeno Vancea este în primul rînd

melodia inspirată, hrănită din substanța gîndirii proprii a compozitorului. Caracterul popular al melodicii sale se afirmă însă cu o mai adîncă notă de autenticitate în intonații populare, în folosirea și justa integrare a intervalelor specifice melosului nostru popular (cvarta mărită). Dacă partea întîia a admirabilei lucrări nu realizează întru totul dinamismul dramatic al unui Allegro de sonată, cu acea înfruntare a ideilor și sentimentelor ilustrată de modelele clasice, aceasta nu scade întru nimic valoarea deosebită a lucrării, indicînd în personalitatea autorului o structură psihologică deplin înzestrată pentru a da și în viitor lucrări valoroase în domeniul exigent al cvartetului, formă superioară a muzicii de cameră. Melodica lui Zeno Vancea e generoasă, largă, plină de substanță lirică și acest lucru se vădește în excepționalul moment al părții a patra a cvartetului, în acel „Andantino con grazia" în care farmecul melodic ne cucerește cu totul. Este una dintre cele mai poetice și inspirate pagini ale muzicii de cameră romînești. Tot atît de artistic realizat dar bazîndu-se pe elemente total contrastante este și scherzo-ul, — molto vivo — care precede amintitul Andantino. In această parte, tema principală, de asemenea de invenție proprie, e concisă, fiind clădită pe un nucleu melodic caracteristic muzicii noastre populare. Finalul cu caracterul său de joc bănățean, subliniat de cele două teme încadrate în forma Rondo-Sonată, dă o concluzie luminoasă, strălucitoare, frumoasei lucrări aplaudată cu căldură de public.

Deși aplauzele au răsunat îndelung în sală, ele se adresau mai mult izbînzii artistice a unui talentat compozitor, decît execuției care, încredințată valoroasei formații „Cvartetul tineretului", nu s-a putut desfășura în cele mai bune condițiuni artistice, nefiind prezentat după o muncă de migăloasă șlefuire a detaliilor, în vederea slujirii tuturor intențiilor autorului. Timpul scurt de pregătire și caracterul oarecum improvizat, sub raport organizatoric, pe care-l păstrează cele mai multe manifestări concertistice de cameră, explică unele deficiențe ale execuției. Aceasta a evidențiat însă calitatea și posibilitățile muzicale ale membrilor formației, căreia ar trebui să i se acorde mai largi posibilități de afirmare și de lucru în viitor.

★

In seara zilei de 17 august, cvartetul Radio a dat în sala Dalles un concert de muzică de cameră în cadrul căruia s-au executat următoarele lucrări:

Cvartetul în do major — închinat păcii — de Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă, laureat al Premiului de Stat, cvartetul în mi bemol major — distins cu Premiul de Stat — de Marțian Negrea și cvintetul pentru coarde și pian, o lucrare mai recentă, compusă de Alfred Mendelsohn, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

Scris acum cinci ani, cvartetul de Ion Dumitrescu se numără printre cele mai valoroase creații romînești de după 23 August 1944. El este reprezentativ pentru tendințele încă noi pe acea vreme în muzica romînească, ce se orienta cu pași hotărîți către redarea într-un limbaj bazat pe intonațiile melosului popular a unui conținut de sentimente și idei legate de realitățile contemporaneității. Astăzi, cînd a devenit întru totul acceptat și demonstrat practic principiul că folclorul nostru poate constitui sursa de inspirație a unor lucrări de cele mai ample forme și în cele mai variate genuri, cvartetul de Ion Dumitrescu este apreciat pentru faptul că a contribuit în mare măsură prin deosebitele lui calități artistice la netezirea drumului spre o muzică de cameră romînească democrată atît prin conținut cît și prin forma de exprimare.

Ca un prinos adus năzuinței și luptei oamenilor cinstiți de pe tot întinsul pămîntului pentru o viață luminoasă și pașnică, pentru prietenia între popoare, compozitorul Ion Dumitrescu a dedicat cvartetul său păcii. Cîtă deosebire între „concepția artistică" a compozitorilor decadenți, care fac din muzica de cameră un loc de întîlnire a celor mai individualiste, a celor mai morbide sentimente, și concepția artei izvorîtă din popor și hărăzită lui, idealurilor lui.

Ascultînd cvartetul de Ion Dumitrescu, ești încîntat de măiestria cu care sînt înfățișate minunatele cîntece și jocuri populare romînești, ești încîntat de sentimentele luminoase, încrezătoare în viață, de sănătatea și bogăția sufletească a poporului nostru pe care compozitorul le-a simțit și le-a redat cu o sinceritate plină de căldură.

Din punct de vedere componistic, cvartetul de Ion Dumitrescu este un model de prelucrare creatoare a cîntecului popular, de adaptare a lui la cerințele clasice ale genului. Lucrarea, îndeosebi prima parte, — o construcție măiestrit închegată — este străbătută de un dinamism, de o vigoare care-l ține pe ascultător încordat tot timpul. Spre deosebire de celelalte mișcări bazate pe ritmuri de joc, partea a II-a Andante soave — relevă latura lirică, contemplativă, a sensibilității autorului tot atît de bogată și variată în nuanțe.

După cvartetul în do major de Ion Dumitrescu, s-a cîntat cvartetul în mi bemol major de Marțian Negrea.

Maestrul Negrea face parte din generația compozitorilor noștri mai vîrstnici care au fost întotdeauna legați prin arta lor de muzica poporului. De la cîntece cum este „Cucule cu peană sură" alcătuit doar dintr-o singură frază melodică dar care apare mereu proaspătă prin frumoasa armonizare realizată de compozitor

și pînă la lucrările simfonice ca cele două rapsodii, suitele „Povești din Grui" și „In Munții Apuseni", maestrul Negrea a mers pe linia valorificării doinelor, jocurilor și cîntecelor țăranilor noștri, a căror viață cu suferințele nădejdile și bucuriile ei, a cunoscut-o îndeaproape.

Compunerea cvartetului l-a preocupat o perioadă lungă pe compozitor. Lucrul acesta se poate observa de altfel și din ascultare. El ne apare ca o oglindă a străduințelor încununate de succes ale autorului de a se realiza cît mai bine pe sine însuși, de a ajunge și în genul muzicii de cameră la exprimarea unui conținut emotiv într-un limbaj cu trăsături individuale puternic caracterizate.

Dacă prima mișcare capătă o notă deosebită de celelalte datorită și faptului că în ea trăiesc ecouri din marea sonată pentru pian în si minor de Liszt, apoi partea a II-a, dar mai cu seamă părțile a III-a și a IV-a reprezintă o afirmare fericită a celor mai prețioase laturi ale creației maestrului Negrea. Deosebit de expresive sînt temele în care se simte nostalgia doinei (mijlocul — trio — din partea a III-a Allegro scherzando) și rezonanțele cîntecelor noastre lăutărești, fermecătoare prin poezia lor specifică. Scriitura cvartetului arată măiestria componistică a autorului care stăpînește pe deplin arta conducerii vocilor. Celor patru instrumente le sînt deopotrivă oferite prilejuri să sune compact, omogen, ca un singur instrument, cu 16 corzi, ca și pagini în care se încrucișează linii melodice cu sensuri și contururi emotive, bine determinate.

In încheierea concertului s-a executat cvintetul pentru coarde și pian de Alfred Mendelsohn.

In ultimul deceniu activitatea componistică a lui Alfred Mendelsohn a crescut considerabil. In acest timp el a scris simfonii, muzică de balet, cantate, poeme simfonice, muzică de cameră vocală, instrumentală și pentru ansambluri, cîntece de mase. Ceea ce caracterizează în primul rînd aceste lucrări este tendința compozitorului de a tălmăci în chip realist, prin folosirea unui limbaj accesibil și plastic, gîndurile și sentimentele omului nou al zilelor noastre.

Autorul a vrut să întruchipeze în acest cvintet dedicat Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților pentru pace și prietenie, care s-a desfășurat la București, entuziasmul muncii tineretului nostru care se situează în primele rînduri ale făuritorilor socialismului la noi în țară, dragostea lui de viață și lupta hotărîtă împotriva instigatorilor la vrajbă între popoare.

Caracterul viguros, plin de elan, care domină muzica se îmbină în această lucrare cu momente de visare poetică în care este redată căldura dragostei, farmecul serilor liniștite atît de iubite de tineri. Este interesant faptul că Alfred Mendelsohn și-a propus să iasă din limitele obișnuite ale muzicii de cameră. Pe alocuri cvintetul sună, ca o adevărată formație simfonică, datorită de bună seamă valorificării bogatelor posibilități ale pianului.

Cvintetul se bazează pe elemente melodice și ritmice populare. Inspirația folclorică este cu deosebire vizibilă în scherzo și în partea mijlocie a mișcării a doua.

Ascultînd aceste compoziții se pare că ea păcătuiește cu precădere în partea I-a prin aceea că instrumentele sînt tratate prea stufos, ele cîntă prea mult împreună. Dorința compozitorului de a crea sonorități compacte, „simfonice", se pare că l-a dus prea departe, împingîndu-l pe panta nerelevării nuanțelor de timbre, a posibilităților fiecărui instrument care, deși face parte dintr-o formație, nu trebuie totuși să-și piardă viața proprie. De aceea cînd a început partea a II-a, liniștea creată de sunetele pianului, și melodia viorii I-a adusă apoi și de violoncel, a stimulat atenția auditorului, l-a pus în fața unui discurs muzical mai comunicativ, mai convingător decît tonul pe alocuri oarecum grandilocvent din partea I-a.

Foarte expresiv este B-ul părții a II-a (această parte este un lied dezvoltat scris pe melodia unui cîntec popular de dragoste).

Cvartetul Radio, alcătuit din Gaby Grubea vioara I-a, Isidor Wechsler vioara II-a, Marcel Gross violă și Ion Fotino-violoncel, s-a prezentat foarte bine pregătit. Se poate spune că această formație, care muncește metodic și neîntrerupt de mult timp, a ajuns la acel stadiu superior pe care-l necesită interpretarea celor mai dificile piese din repertoriul genului.

Violonista Gaby Grubea, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat, solistă a Radiodifuziunii, conduce cu precizie, cîntă nuanțat, fiecare frază muzicală. Cealaltă extremă a formației, violoncelistul Ion Fotino, care și-a cucerit de mult admirația publicului nostru pentru puritatea tonului și pentru muzicalitatea sa, susține edificiul sonor cu fermitate și cu un fin simț al ansamblului. Marcel Gross s-a remarcat în finalul cvartetului de Marțian Negrea și în prima mișcare a cvintetului de Alfred Mendelsohn. Celălalt membru al cvartetului Radio, Isidor Wechsler se arată a fi un violonist cu multe afinități pentru muzica de cameră. Cîntînd precis, dozînd întotdeauna atent sonoritățile instrumentului, el se afirmă ori de cîte ori este nevoie, pe prim plan, îndeplinind cu succes în acele momente rolul de călăuză a ansamblului.

Talentata pianistă Maria Fotino, solistă a Radiodifuziunii romîne, a susținut cu multă precizie și strălucire partea pianului.

★

Deosebit de interesant din punct de vedere al alcătuirii programului, concertul de muzică de cameră organizat de Filarmonica de Stat din București în sala Dalles, miercuri 18 august, a reunit atît creații ale unor maeștri consacrați — Mihai Jora și Mihail Andricu

— cît și lucrări ale compozitorilor din tînăra generație, Ana Severa Benția și Dumitru Bughici.

Am avut astfel ocazia să aruncăm o privire asupra drumului parcurs de muzica de cameră romînească, a cărei dezvoltare, fundamentată de activitatea fecundă a înaintașilor din veacul trecut, a fost dusă mai departe de reprezentanții mai vîrstnici ai artei noastre din ultimele decenii și se anunță a da roade frumoase și în viitor, prin munca și talentul noilor muzicieni ai patriei noastre.

Sonata pentru violă și pian de Mihail Jora, cu care s-a deschis programul, constituie, desigur, una din importantele contribuții ale compozitorului la îmbogățirea literaturii noastre instrumentale. Punînd în valoare cu măiestrie timbrul nobil, învăluit, al violei, sonata se caracterizează printr-un patetism profund, exprimat cu mijloace de o mare sobrietate și concizione. Tensiunea emotivă a muzicii se îmbină în mod fericit cu larga respirație a frazelor, bazate adesea pe scurte nuclee motivice ce capătă o amplă desfășurare în cursul lucrării. Acest lucru se referă în special la temele principale din prima și ultima parte. In final, împrumutînd formule ritmice din jocuri populare romînești, Mihail Jora nu se mărginește la o tratare schematică a acestora, ci le include ca elemente structurale ale gîndirii unei construcții muzicale complexe. Aceste pagini ale sonatei pentru violă și pian pot folosi ca îndreptar pentru organicitatea cu care este tratat materialul intonațial al folclorului nostru într-un stil evoluat al muzicii de cameră.

De o mare valoare poetică este de asemenea tratarea pe plan egal a partidelor celor două instrumente, care în *Andante*, de pildă, deapănă firul muzicii într-o alternanță plină de expresivitate. Valorificarea resurselor instrumentale specifice se remarcă cu deosebire în momentele de recitativ ale violei, cînd glasul ei răsună cu o mare putere de pătrundere sufletească. Interpretarea în concert, de către violistul profesor Alexandru Rădulescu și pianistul Ion Filionescu, a izbutit în bună parte să lumineze frumusețile sonatei. Am avut totuși impresia unei insuficiente sudări a celor doi parteneri, determinată, credem, mai cu seamă, de incompleta aprofundare a părții de pian, a cărei complexitate cere un studiu și o pătrundere îndelungată.

Creșterea rapidă a măiestriei tinerei compozitoare Ana Severa Benția impresionează în chip deosebit de plăcut publicul nostru muzical. Sonata pentru pian, distinsă cu premiul al doilea la concursul național în cinstea Festivalului Mondial al Tineretului din anul 1953 și cu diplomă de merit la Concursul internațional din același cadru, a însemnat o treaptă nouă în evoluția ei artistică. Față de suitele și piesele pentru pian la patru mîini, sonata a marcat un mare progres al compozitoarei, care se dovedește a fi dobîndit un stil matur, o stăpînire a formelor dezvoltătoare și un limbaj pianistic mai complet și mai variat. Spontaneitatea talentului Anei Severa Benția și-a căpătat, odată cu această lucrare, o formă de exprimare corespunzătoare valorii lui. Aceasta a făcut ca, în scurt timp, sonata să devină larg cunoscută și să se înscrie fără îndoială între realizările pozitive ale muzicii romînești de cameră actuale.

In această lucrare se poate sublinia felul convingător în care compozitoarea a reușit să întruchipeze tematica de bază a lucrării, prin contrapunerea imaginilor vieții fericite a tineretului de astăzi cu imaginea durerii nemăsurate provocată de ororile războiului.

Reușita Anei Severa Benția se datorește în cea mai mare parte adevăratei originalități și sincerități de expresie pe care compozitoarea le-a obținut în partea a doua a sonatei, acel „lamento" ce impresionează profund pe ascultător. Tinzînd să caute a-și afirma din ce în ce mai multilateral individualitatea sa creatoare, compozitoarea va izbuti desigur să îmbogățească muzica noastră cu noi lucrări valoroase.

Felul în care tînărul compozitor Dumitru Bughici a identificat propria sa sensibilitate și fantezie creatoare cu aceea a poporului nostru în „Suita" sa pentru vioară și pian, premiată la concursul internațional al Festivalului, a adus acestei lucrări în ultimul timp o binemeritată popularitate. In Uniunea Sovietică, — unde Dumitru Bughici studiază compoziția la conservatorul din Leningrad în clasa profesorului Victor Vladimirici Vološinov, — suita a fost deosebit de apreciată pentru autenticitatea cu care redă farmecul melosului romînesc, a fost editată și a intrat în repertoriul unor cunoscuți tineri violoniști sovietici, ca Mihail Weimann și Boris Gutnikov. Caracterizată prin teme simple și pregnante, învesmîntate într-o prelucrare violonistică ce valorifică cele mai bune tradiții ale stilului lăutăresc autohton, suita — interpretată cu înțelegere de profesorul Anton Adrian Sarvaș — i-a cucerit pe ascultători prin prospețimea ei vie. Fără îndoială că ea reprezintă un anumit stadiu al dezvoltării tînărului compozitor, aflat în plină muncă de desăvîrșire a măiestriei sale.

Concertul de muzică de cameră s-a încheiat cu binecunoscutul cvartet de coarde în la major de Mihail Andricu, maestru emerit al artei din R.P.R., pe care valoroasa interpretare a ansamblului tineretului — Lucian Savin, Mendy Rosenblum, Wilhelm Berger, Alfons Capitanovici — l-a apropiat, prin repetata execuție în concertele publice, de aprecierea unui public din ce în ce mai numeros. Lucrarea este mai veche (1930). Cele trei părți ale ei, în care stilul propriu al maestrului Andricu apare cu o deosebită prospețime, constituie o

fermecătoare evocare, realizată cu mijloacele complexe oferite de cvartetul de coarde, a lumii colindelor, doinelor și jocurilor noastre populare. Țesătura polifonică a lucrării, plină de sevă și în același timp de o mare limpezime, e luminată și mai mult la răstimpuri de folosirea solistică iscusită a diferitelor instrumente, în spiritul artei ansamblurilor populare. Degajînd o atmosferă optimistă și fiind străbătut de sentimentul dragostei de viață, cvartetul lui Mihail Andricu a încheiat cu succes acest izbutit concert de muzică de cameră românească.

★

In programul concertului de muzică de cameră din 20 august a. c. organizat de Filarmonica de Stat, au figurat lucrări vocale și instrumentale.

Soprana Lila Cristescu, acompaniată la pian de Helmuth Plattner, a interpretat cu muzicalitate cunoscutele lied-uri „Buna vestire", „Note de primăvară", „Ce stă vîntul" și „Ciocîrlia" de Mihail Jora, lied-uri ce au la temelia lor un puternic fond de emoții pe care autorul le exprimă cu discreția și profunzimea ce-l caracterizează.

In aceeași interpretare am ascultat patru lied-uri, în primă audiție, de Diamandi Gheciu pe versuri de Eminescu: „Și dacă ramuri...", „Cîntec de leagăn", „O, rămîi", „Libertate".

Melodiile sînt curgătoare, clare, românești.

Lila Cristescu a cîntat cu lirism „Cîntecul de leagăn" de bogată și plăcută invenție melodică și în chip viu, mișcat, „Libertatea", al cărui final a apărut luminos, optimist.

Tot în primă audiție au fost prezentate de către Liviu Obreja, acompaniat la pian de Ion Filionescu, două piese pentru trompetă de Anatol Vieru: Pastorală și Joc.

Anatol Vieru se apropie necontenit de muzica populară românească. In Pastorală, tema avînd rezonanțe folclorice este expusă la început pe un acompaniament voit monoton, obstinat. Datorită și specificului instrumentului, bucata capătă în anumite momente mai degrabă un caracter de chemare. Unele pasaje, în acut, sînt deosebit de stridente. Ele forțează toate posibilitățile interpretului, dar revenirea finală, în surdină, ca din depărtare, după ce momentul de culminație a trecut, place foarte mult.

Jocul, românesc, se desfășoară la început viu de tot. Urmează un cîntec lent, modulant, după care tema inițială revine, ușor variată.

Scrise vioi, îndrăzneț, ambele piese deșteaptă interesul ascultătorului. Ele se cer însă executate cu o mare virtuozitate.

Pianista Smaranda Athanasof a prezentat Sonata a III-a pentru pian de Grigore Ghidionescu. Alcătuită din trei părți — allegro moderato, un poco rubato, largo și allegro con brio —, sonata debutează cu o temă energică într-o atmosferă agitată. Conflictul dintre prima temă și tema secundă, cantabilă, de un caracter pasionat, este redat cu putere. Dezvoltarea e bine realizată iar la sfîrșitul mișcării, tema secundă este prezentată ca un joc românesc viguros. Partea mijlocie a sonatei este un lied. (Prima temă, o cantilenă lirică, ar fi cîștigat, dacă ar fi fost expusă mai lent). Tema a doua B (în fond, prima temă din partea I-a a sonatei; ceea ce face ca lucrarea să aibă un caracter ciclic) este plină de frămîntare.

Ultima parte a sonatei în care sînt de recunoscut trei teme, are mai degrabă un caracter rapsodic (o formă intermediară între rondo și rapsodie) și o mișcare de joc plină de viață.

Lucrarea are multă originalitate. E de subliniat chipul în care compozitorul reușește să redea întregii sonate, folosind scrierea atît modală cît și tonală, o seamă de caracteristici intonaționale ale muzicii populare românești.

Concertul s-a încheiat cu suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeș în sus" de Theodor Grigoriu, interpretată de „Cvartetul Tineretului" (laureat al concursului tinerilor soliști): Lucian Savin vioara I-a, Mendi Rosenblum vioara II-a, Wilhelm Berger violă, Alfons Capitanovici violoncel.

Suita, inspirată de viața și peisajul din partea locului, este o remarcabilă realizare programatică. Plecînd de la unele teme populare cunoscute ori făurind teme în spiritul muzicii românești, compozitorul a creat fie o atmosferă de baladă ca în partea întîia, fie o figurație muzicală a jocurilor țăranilor fluierari (partea a doua-scherzo) și a popasului de la izvoare (partea a treia — lied variat) ca și a mișcatului joc popular „Sălcioara" (rondo). Lucrarea e melodioasă, scrisă cu măiestrie și lăsînd la o parte unele influențe (Dvorak) în ceea ce privește tratarea, cît se poate de românească.

Interpreții au înfățișat cu gingășie și lirism balada. In „Joc din fluier" (flageoletele evocatoare ale cîntului din fluier au fost realizate deosebit de expresiv) imaginea dansului popular a fost puternic redată. „La izvoare" a fost prezentată în chip poetic, cu o puternică tensiune lirică, iar „Sălcioara", cu exuberanță. Suita s-a bucurat ca și la audițiile anterioare de calda prețuire a ascultătorilor.

Artiştii romîni peste hotare

P. A. Malinina, preşedinta colhozului „12 Octombrie" din reg. Rostromsk, erou al muncii socialiste, oferind flori artiştilor romîni cu prilejul concertului dat în sala de conferinţe a Expoziţiei agricole unionale din Moscova

In cadrul manifestărilor prilejuite de sărbătorirea celei de a zecea aniversări a eliberării patriei de sub jugul fascist, o parte din muzicienii noştri de frunte au vizitat ţările vecine şi prietene unde au dat o serie de concerte şi recitale.

Astfel în U.R.S.S. au plecat un grup de muzicieni romîni alcătuit din dirijorul George Georgescu, artist al poporului din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, director al Filarmonicii de Stat din Bucureşti; Zenaida Pally, artistă emerită a R.P.R., Cornelia Gavrilescu, artistă emerită a R.P.R., Dinu Bădescu, artist emerit al R.P.R., — solişti ai Teatrului de Stat de Operă şi Balet al R.P.R.; violonista Gaby Grubea, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat; pianiştii Valentin Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat şi Dagobert Bucholtz, artist emerit al R.P.R., flautistul prof. Vasile Jianu, artist emerit al R.P.R. şi violoncelistul Radu Aldulescu, artist emerit al R. P. R., laureat al Premiului de Stat.

De asemenea au mai concertat în Polonia artiştii: Nicolae Herlea, solist al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., pianista Maria Fotino solistă a Radiodifuziunii romîne şi Radu Carp, pianist acompaniator.

In R. P. Bulgaria au dat concerte solista Teatrului de Operă şi Balet Valentina Creţoiu, violonistul Mircea Negrescu şi pianista acompaniatoare Mariana Parnica, iar în R. Cehoslovacă au plecat Mihail Arnăutu, artist emerit al R.P.R., solist al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., flautistul Alexandru Nicolae şi pianista acompaniatoare Elza Chireanu.

In cadrul convenţiei de colaborare culturală dintre R.P.R. şi R. D. Germană. Ansamblul de cîntece şi jocuri al C.C. al Sindicatelor C.F.R., laureat al Festivalelor Mondiale ale tineretului de la Budapesta şi Bucureşti, a vizitat R. D. Germană.

Tot în luna august, o formaţie a orchestrei de muzică populară „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat din Bucureşti, precum şi violonistul Ion Voicu, artist emerit al R.P.R., în cadrul acordului cultural între R.P.R. şi R. P. Chineză, au dat o serie de concerte la Pekin şi în diferite oraşe ale R. P. Chineze.

La 21 august a avut loc la Moscova în sala Teatrului de Stat „Vahtangov" o reuniune festivă închinată sărbătorii naţionale a Romîniei. In cadrul acestei reuniuni, artiştii romîni au interpretat o serie de lucrări din repertoriul muzicii romîneşti şi sovietice. Astfel, maestrul George Georgescu a dirijat orchestra simfonică de stat a U.R.S.S., în Rapsodia I-a de George Enescu. Pianistul Valentin Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, a cîntat cu măiestrie şi sensibilitate deosebită concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu, laureat al Premiului de Stat. Cei doi artişti romîni s-au bucurat de un succes remarcabil în rîndurile auditorilor.

Tot cu acest prilej, mezzosoprana Zenaida Pally şi tenorul Dinu Bădescu, au interpretat un program compus din arii de operă din repertoriul clasic şi cîntece de compozitori romîni şi sovietici. Calităţile vocale şi interpretative ale celor doi solişti au fost unanim recunoscute de publicul entuziast.

Violonista Gaby Grubea, violoncelistul Radu Aldulescu şi flautistul Vasile Jianu, acompaniaţi de Dagobert Bucholtz, au interpretat de asemenea lucrări de compozitori romîni şi sovietici şi de muzică clasică.

La 28 august, soprana Cornelia Gavrilescu şi violonista Gaby Grubea, au dat un concert în sala „Octombrie" a Casei Sindicatelor din Moscova. Concertul s-a bucurat de mare succes.

La 29 august, tenorul Dinu Bădescu, violoncelistul Radu Aldulescu, flautistul Vasile Jianu şi pianistul acompaniator Dagobert Bucholtz au dat un concert în sala mică a Conservatorului de Stat din Moscova, interpretînd un program de muzică de cameră, arii şi cîntece ale compozitorilor romîni şi sovietici, clasici ai muzicii ruse şi apusene. Solii artei romîneşti s-au bucurat de o apreciere caldă din partea publicului.

Cu ocazia vizitei muzicienilor romîni în U.R.S.S., un grup de cîntăreţi şi instrumentişti din care făceau parte soprana Cornelia Ga-

vrilescu, mezzo-soprana Zenaida Pally, violoncelistul Radu Aldulescu, violonista Gaby Grubea și flautistul Vasile Jianu au dat o serie de concerte la Leningrad.

Primul concert a avut loc la 30 august la Teatrul de vară din Parcul Central de cultură și odihnă de pe insulele „Kirov".

Publicul din Leningrad a întîmpinat cu vii aplauze pe solii artei romînești.

In cadrul concertelor date de artiștii romîni la Moscova, cîntăreața Zenaida Pally a susținut la 3 septembrie un recital în sala mică a Conservatorului de Stat din Moscova, interpretînd lucrări de Ceaicovski, Rahmaninov, Schumann, Schubert, Bizet, T. Brediceanu, D. Gheciu și A. Giroveanu. Recitalul s-a bucurat de un mare succes.

Simbătă 4 septembrie, George Georgescu a dirijat în sala Coloanelor a Casei Sindicatelor din Moscova un concert simfonic.

Marea orchestră simfonică a Comitetului de Radio al U.R.S.S. a executat sub bagheta dirijorului romîn, Simfonia a V-a de Ludwig van Beethoven, poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss și concertul pentru vioară și orchestră de Johannes Brahms, solistul concertului fiind David Oistrah, artist al poporului din U.R.S.S.

Luni, 6 septembrie a. c., muzicienii romîni au dat în Sala Coloanelor din Casa Sindicatelor concertul de închidere. Sub conducerea dirijorului George Georgescu, marea orchestră simfonică a Comitetului de Radio a U.R.S.S., a executat Simfonia a II-a de Johannes Brahms, Fantezia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră de Rahmaninov, solist fiind Valentin Gheorghiu, poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss și dansuri romînești de Theodor Rogalski. Locuitorii capitalei au aplaudat cu căldură pe solii artei romînești.

Publicăm mai jos cronici apărute în presa sovietică cu prilejul concertelor date în U.R.S.S. de artiștii romîni.

Concertele artiștilor romîni

de I. MARTÎNOV

La Moscova și în alte orașe ale Uniunii Sovietice s-au desfășurat cu succes concertele unor artiști romîni. Aceste concerte au demonstrat din nou nivelul înalt al artei muzicale din Romînia nouă.

Un viu interes l-au trezit în rîndul publicului concertele lui G. Georgescu, care a dirijat orchestra mare simfonică a Radiodifuziunii sovietice în Sala Coloanelor a Casei Sindicatelor. Programele bogate în conținut, care au cuprins lucrări de Beethoven, Brahms, Rahmaninov, Rogalski și R. Strauss au dat dirijorului posibilitatea să-și dezvăluie multilateral măiestria.

G. Georgescu este un muzician de o mare cultură, de o sensibilitate fină și care știe să redea particularitățile de stil ale diferiților compozitori. El dirijează cu siguranță orchestra, mișcările sale sînt precise — cîteodată rezervate, dar întotdeauna expresive.

Publicul care a asistat la concertele dirijate de G. Georgescu a apreciat cum se cuvine felul lui de a dirija simfoniile lui Beethoven și Brahms, care se caracterizează printr-o profundă înțelegere și un gust fin. Poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de R Strauss a fost interpretat cu strălucire.

La concertele dirijate de G. Georgescu și-au dat concursul David Oistrah și Valentin Gheorghiu. Violonistul sovietic, care a interpretat monumentalul concert de Brahms, a dovedit din nou caracterul excepțional al talentului său, în care înalta inspirație se împletește cu perfecțiunea tehnică. Tînărul pianist V. Gheorghiu a interpretat dificila „Rapsodie pe o temă de Paganini" de Rahmaninov ; el a executat-o cu vigoare, dramatism și virtuozitate, stîrnind entuziasmul fierbinte al publicului.

O vie impresie a lăsat concertul dat de cîntăreața Zenaida Pally în Sala Mică a conservatorului din Moscova. Zenaida Pally posedă o voce puternică frumoasă și mlădioasă și folosește din plin întreaga gamă de nuanțe. Ea a cîntat cu multă sensibilitate liedul lui Schubert „Der Wanderer" și a executat cu elan romanța lui Rahmaninov „Apele primăverii", cîntecul „Spune-mi mîndro adevărul" de compozitorul Brediceanu — un cîntec din care se degajă farmecul doinelor romînești. Artista a cîntat de asemenea arii din operele lui Ceaicovski, Gounod și Bizet, fiind răsplătită de public cu aplauze puternice.

Publicul din Moscova a primit cu căldură și pe ceilalți artiști romîni care și-au dat concursul la concert. Printre aceștia se afla tînăra cîntăreață Cornelia Gavrilescu, care pe scena operei din București interpretează cu succes partea Natașei din Rusalka de Dargomîjski și tenorul dramatic Dinu Bădescu. Spectacolele date de acești artiști au înregistrat imaginea noastră despre arta vocală romînă.

Violonista Gaby Grubea, care printre alte compoziții a executat „Balada" talentatului compozitor Ciprian Porumbescu, este o interpretă serioasă și de mare profunzime. De o mare muzicalitate a dat dovadă violoncelistul Radu Aldulescu, a cărui interpretare se remarcă printr-un sunet plin și o tehnică precisă. Flautistul Vasile Jianu, care este totodată și compozitor, stăpînește admirabil instrumentul său.

Fiecare dintre acești artiști are specificul său creator și nu ne rămîne decît să regretăm că nu am avut posibilitatea să cunoaștem mai din plin arta lor.

Zenaida Pally concertînd în Sala Mică a Conservatorului din Moscova

Un partener demn al soliştilor a fost concertmaistrul Dagobert Bucholtz.

Concertele date de artiştii romîni în U.R.S.S. s-au desfăşurat într-o atmosferă de cordialitate şi prietenie. Aşteptăm noi întîlniri cu maeştrii artei muzicale care înfloreşte pe pămîntul Romîniei libere, şi le urăm noi succese în creaţie.

(„Izvestia" Nr. 217/1954)

Arta unui mare maestru

de V. CRIUCOV

Profesorul George Georgescu, maestru emerit al artei din R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat [1]), este incontestabil un dirijor dintre cei mai străluciţi, mai originali şi mai interesanţi. In creaţia acestui mare maestru, temperamentul puternic se împleteşte cu precizia şi aprofundarea tratării, cu minunata înţelegere şi pătrundere a stilului şi spiritului în care este scrisă lucrarea.

Ascultîndu-l pe dirijor, simţi că pentru el interpretarea este întotdeauna o desfătare artistică, este întotdeauna un act cu adevărat creator şi este străină de monotonia ştearsă, de caracterul rutinier. La el fiecare lucrare capătă o interpretare convingătoare, interesantă. Ascultînd concertul dat de acest muzician în ziua de 6 septembrie la Moscova, în Sala Coloanelor din Casa Sindicatelor, ne-am convins încă odată de cele spuse.

Programul acestui concert a fost format din lucrări diferite prin stil, caracter şi maniera de creaţie a autorilor respectivi: Simfonia a II-a de J. Brahms, poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de R. Strauss, Rapsodia pentru pian şi orchestră pe o temă de Paganini de Rahmaninov şi două dansuri romîneşti de Th. Rogalski.

Pentru fiecare dintre ele, G. Georgescu a găsit culorile autentice, interpretarea lui a fost întotdeauna pregnantă şi convingătoare şi în multe privinţe nouă şi originală. Astfel, în Simfonia a II-a de Brahms, păstrînd just caracterul strict al contururilor clasice, dirijorul subliniază elementele de emotivitate, de căldură lirică, cuprinse în ea.

Simfonia a răsunat cu multă prospeţime, atrăgător şi în acelaşi timp închegat, logic. E păcat că această lucrare minunată se interpretează foarte rar pe scenele noastre de concert.

In ceea ce priveşte poemul simfonic „Till Eulenspiegel" de R. Strauss, trecînd peste toate meritele lui artistice mari — inteligenţă, vioiciune, strălucire şi virtuozitate în folosirea coloritului orchestral, remarcabila plasticitate, el suferă totuşi prin neclaritatea şi caracterul şubred al formei, prin caracterul improvizatoric general. G. Georgescu a reuşit datorită neobişnuitei precizii, datorită caracterului profund şi logic al planului său interpretativ ca, în mare parte, să atenueze lipsurile serioase ale poemului şi să scoată în relief părţile sale pozitive.

Cele două dansuri romîneşti de Th. Rogalski se remarcă prin prospeţimea ritmului, prin splendoarea melodiei îmbibată de folclor, prin coloritul instrumentaţiei. Ni s-a părut că primul dans — simplu, expresiv, nepretenţios, este mai desăvîrşit din punct de vedere artistic. Cel de al doilea însă, cu tot caracterul său plin de efect, somptuos, cu toate că materialul melodic este minunat, păcătuieşte din cauza caracterului împestriţat al limbajului armonic, uneori excesiv şi nejustificat de încărcat şi, în acelaşi timp, static şi monoton. Sonoritatea orchestrală a compoziţiei se remarcă printr-o supraîncărcare, uneori chiar prin duritate.

Solistul concertului a fost Valentin Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., un pianist serios şi talentat, care stăpîneşte perfect toate posibilităţile tehnice ale instrumentului. Muzicianul a realizat deosebit de bine Rapsodia pentru pian şi orchestră pe o temă de Paganini de Rahmaninov — o lucrare profundă şi bogată în conţinut. V. Gheorghiu a dezvăluit în mod convingător în faţa auditorilor întreaga bogăţie a lucrării. La succesul solistului a contribuit interpretarea sensibilă şi fină dată părţii orchestrale de către orchestra mare a Radiodifuziunii Sovietice dirijată de George Georgescu. In general, trebuie spus că orchestra a cîntat, ca întotdeauna, minunat, cu neobişnuita sensibilitate şi precizie care îi este proprie, realizînd toate intenţiile artistice ale dirijorului.

Concertul a trezit un viu interes în rîndul cercurilor muzicale din capitală, a atras un numeros auditoriu şi s-a desfăşurat cu un mare succes.

(„Sovetskaia Kultura", Nr. 109/1954)

1) Articolul a apărut înaintea conferirii titlului de „Artist al poporului din R.P.R." maestrului George Georgescu.

Înaltul nivel de măiestrie interpretativă al concertului artiştilor romîni

de I. DZERJINSKI

Oamenii sovietici iau cunoştinţă cu deosebit interes de creaţia maeştrilor artei din ţările de democraţie populară care vin în Uniunea Sovietică. Aceste vizite, ca şi turneele în străinătate ale artiştilor sovietici, contribuie la îmbogăţirea reciprocă a culturii fiecăruia dintre popoare.

Un important eveniment cultural din ultimele zile l-au constituit concertele maeştrilor artei din R.P.R. care au venit în Uniunea Sovietică la invitaţia Ministerului Culturii al U.R.S.S. Aceste concerte se desfăşoară cu mult succes.

Am avut ocazia să asist, zilele trecute, la concertul dat de artiştii romîni la Teatrul Mare de vară din Parcul Central de cultură şi odihnă „S. M. Kirov" din Leningrad. Inainte de toate, concertul m-a bucurat prin varietatea repertoriului. Alături de creaţiile compozitorilor romîni a fost larg reprezentată în program muzica clasică rusă şi din Europa apuseană.

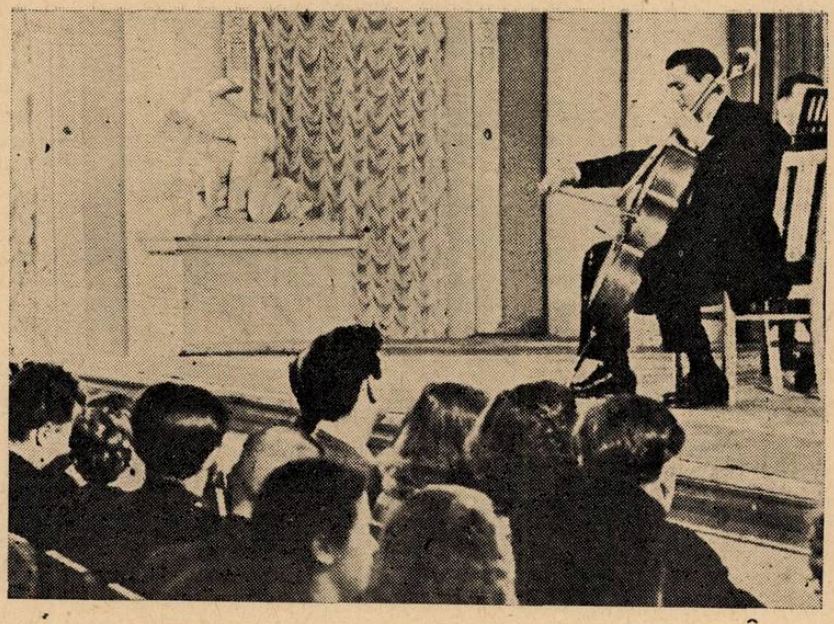
O impresie deosebit de plăcută îţi lasă înalta lor măiestrie interpretativă. Se poate vorbi de unele deosebiri în ce priveşte talentul artiştilor romîni, dar e cu neputinţă să nu recunoşti că toţi au aceeaşi însuşire comună — un autentic simţ artistic.

A produs o impresie puternică mezzo-soprana Zenaida Pally, artistă emerită a R.P.R. Te desfată vocea ei amplă şi profundă, omogenă, te impresionează neobişnuit de dezvoltatul ei simţ al stilului lucrării interpretate. Zenaidei Pally i se potrivesc la fel de bine creaţii atît de diferite prin carac-

terul lor ca acelea ale compozitorilor Bizet şi Gulak-Artemovski. Ne face o deosebită plăcere să constatăm că, deşi e înzestrată cu mari calităţi vocale, cîntăreaţa nu face paradă de ele, nu se autoadmiră ci, ca orice mare artist, foloseşte coloritul expresiv al vocii ei pentru a reliefa cele mai fine nuanţe din compoziţia interpretată.

Vasile Jianu, profesor la Conservatorul din Bucureşti [1]), este un talentat flautist. El face într-adevăr minuni cu instrumentul său, altminteri rar folosit de solişti. Ca şi Zenaida Pally, Vasile Jianu simte cu fineţe particularităţile stilului de creaţie al compozitorului. El a interpretat cu multă pătrundere populare melodii ale lui Gluck şi Prokofiev şi, de asemenea, compoziţiile sale proprii.

Cele mai bune trăsături proprii acestor remarcabili interpreţi, sînt caracteristice şi pentru Dagobert Bucholtz, profesor la conservatorul din Bucureşti [1]), care a susţinut la acest concert, cu o excepţională măiestrie, partea acompaniamentului de pian.



Violoncelistul Radu Aldulescu concertînd la Moscova

Soprana Cornelia Gavrilescu, artistă emerită a R.P.R., a dovedit şi ea o înaltă clasă în interpretarea muzicii de cameră. Vocea cîntăreţei nu are o amploare deosebită şi timbrul ei e întrucîtva surd. Totuşi, artista îşi stăpîneşte vocea în chip desăvîrşit şi, datorită acestui fapt, ajunge la rezultate artistice însemnate. A repurtat un succes deosebit mai cu seamă în interpretarea cîntecului „Nu-i mai bună altă floare" de M. Blanter, pe care artista l-a cîntat şi în romîneşte şi în rusește.

Tenorul Dinu Bădescu, solist al Teatrului de Stat de Operă şi Balet al R.P.R. [1]), dispune de excepţionale calităţi interpretative. El e înzestrat cu o voce minunată, omogenă, în toate registrele, o voce care curge cu desăvîrşire liberă. E păcat însă că Dinu Bădescu, imitînd maniera de interpretare a cîntăreţilor italieni, îşi pierde uneori simţul bunului gust şi, fără să-şi dea seama, începe să şarjeze după italienescul *bel canto*.

Ascultătorii au întîmpinat-o cu căldură şi pe violonista Gaby Grubea, artistă emerită a R.P.R., solistă a Comitetului de Radio, care a cîntat cu un autentic temperament.

Au produs o impresie bună asupra mea şi reprezentanţii generaţiei tinere de muzicieni romîni, — violoncelistul Radu Aldulescu şi pianistul Valentin Gheorghiu, artişti emeriţi ai R.P.R. Vrem să credem că aceşti muzicieni înzestraţi nu se vor opri la cele realizate şi îşi vor desăvîrşi mereu măiestria.

Publicul care a asistat la concert nu era alcătuit numai din muzicieni, ci şi din reprezentanţi ai diferitelor profesii — de la muncitori pînă la savanţi. E îmbucurător faptul că toţi ascultătorii au arătat un interes egal muzicii şi au primit cu multă sensibilitate compoziţiile interpretate.

E păcat că vizita artiştilor romîni a coincis cu perioada cînd teatrele şi organizaţiile noastre de concert nu şi-au deschis încă stagiunea. Ar fi foarte interesant să avem prilejul să ascultăm pe Zenaida Pally şi pe Dinu Bădescu în spectacolele date pe scenele teatrelor noastre de operă, ca şi pe ceilalţi muzicieni romîni, pe marile estrade de concert.

Nădăjduiesc că artiştii romîni vor fi oaspeţi frecvenţi în U.R.S.S. Ne va bucura fiecare întîlnire cu dînşii.

(„Sovetskaia Kultura" Nr. 106/1954)

1) Articolul a apărut înainte de conferirea titlului de „Artist emerit al R. P. R." lui Vasile Jianu, Dinu Bădescu şi Dagobert Bucholtz.

Programul concertelor şi spectacolelor muzicale din cadrul Decadei

VINERI 13 AUGUST

Opera *„Năpasta"* de Sabin Drăgoi — spectacol dat de ansamblul Operei Romîne de Stat din Cluj, la Arenele Libertăţii.

Opera *„Dama de pică"* de P. I. Ceaicovski — spectacol dat de ansamblul Teatrului de Operă şi Balet din R.P.R., la Teatrul de Operă şi Balet.

Program de cîntece şi dansuri susţinut de Ansamblul Ministerului Forţelor Armate, la Teatrul de vară „23 August".

Program de cîntece şi dansuri susţinut de Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, în sala Teatrului C.C.S.

Program de cîntece şi dansuri susţinut de Ansamblul S.P.C. la Teatrul de vară „N. Bălcescu".

Spectacol artistic dat de echipa artistică C.C.A., la Teatrul Armatei (Uranus).

Program artistic dat de artiştii amatori ai întreprinderilor Coprochim, Titanul Roşu şi Lemn-Mobilă, la estrada ştrandului Obor.

Program artistic dat de artiştii amatori ai Ministerului C.F.R., la estrada din grădina Cişmigiu.

Program artistic dat de artiştii amatori ai întreprinderii Electromagnetica, la estrada din cartierul Ferentari.

SÎMBĂTĂ 14 AUGUST

Opera *„Tînăra gardă"* de Meitus — spectacol dat de ansamblul Operei Romîne de Stat din Cluj, la arenele Libertăţii.

Concert simfonic dat de orchestra simfonică a Radiodifuziunii Romîne, dirijor Alfred Alessandrescu, maestru emerit al artei din R.P.R., la Teatrul de vară din „Parcul I. V. Stalin". In program:

— „Uvertura eroică" de Mircea

Chiriac, „Simfonia Republicii" de N. Buicliu, uvertura „23 August" de Adalbert Winkler și „Poemul eliberării" de Alfred Mendelsohn.

Baletul *„Macul roșu"* de R. Glier dat de ansamblul Teatrului de Operă și Balet din R.P.R., la Teatrul de Operă și Balet.

Concert de muzică de cameră dat de Filarmonica de Stat din București, în sala Dalles. In program: Trio pentru vioară, cello și pian de N. Buicliu, balada pentru violoncel și pian de G. Enacovici, Pastorală și joc pentru violoncel și pian de V. S. Jianu, și Zece cîntece pe versuri populare de Hilda Jerea.

Program de cîntece și dansuri susținut de Ansamblul M.F.A., la Teatrul de vară „23 August".

Spectacolul *„Fără mănuși"* dat de Ansamblul de Estradă, la grădina „Filimon Sîrbu".

Spectacol dat de echipa artistică C.C.A. la Teatrul Armatei (Uranus).

Program artistic susținut de echipele artistice de amatori ale întreprinderii „Victoria socialistă", la estrada din cartierul Ferentari.

Program artistic susținut de artiștii amatori ai Casei de Cultură „Ștefan Sahumian", pe estrada de amatori din parcul „I. V. Stalin".

Program artistic susținut de echipa artistică a fabricii „Flacăra roșie", pe estrada pentru amatori din parcul „8 Mai".

Program artistic dat de echipa fabricii „Pavel Tcacenco", pe estrada din Parcul Libertății.

DUMINICĂ 15 AUGUST

Concert simfonic dat de Filarmonica de Stat din București la grădina „Boema" sub conducerea dirijorului Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat. In program: „4 dansuri" de Leon Klepper, „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboș și „Simfonia I-a" de Ion Dumitrescu.

Opera *„Povestea țapului"* de Max Eisicovits reprezentată de ansamblul Operei Romîne de Stat din Cluj, la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

Opereta *„Culegătorii de stele"* de Florin Comișel reprezentată de ansamblul Operetei de Stat, la teatrul de Operetă de Stat.

Spectacolul *„Miniaturi pe portativ"* dat de Ansamblul de Estradă, în grădina „Filimon Sîrbu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul C.C.S., la Parcul de Cultură și Sport „23 August". In program: „Cîntecul patriei mele" de Constantin Palade, „Cantata eliberării" de Radu Drăgan, fragmente din „Cîntarea pădurilor" de D. Șostakovici.

Spectacolul de estradă dat de echipa artistică C.C.A., în Parcul de Cultură și Odihnă „I. V. Stalin".

LUNI 16 AUGUST

Opera *„Povestea țapului"* de Max Eisicovits, reprezentată de ansamblul Operei Romîne de Stat din Cluj, la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

Opereta *„N-a fost nuntă mai frumoasă"* de Nicolae Kirculescu, laureat al Premiului de Stat, reprezentată de ansamblul Teatrului de Stat de Operetă, la Arenele Libertății.

Concert de muzică de cameră dat de Filarmonica de Stat din București în sala Dalles. In program: Sonata în la major pentru pian de T. Ciortea, Suita a II-a pentru vioară și pian de L. Feldman, Patru lieduri pe versuri de Șt. O. Iosif de Pascal Bentoiu și Cvartetul în mi minor de Zeno Vancea.

Spectacolul *„...Și Ilie face sport"* dat de Ansamblul de Estradă, la Teatrul de vară „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul S.P.C., în Parcul de Cultură și Sport „23 August".

Spectacol dat de echipa artistică a C C.A., la Teatrul Armatei (Uranus).

Program artistic prezentat de artiștii amatori sindicali (echipele cooperativei „Progresul", „Cartonaje", „Uzinele 21 Decembrie", I.B.B." și stația C.F.R.-Obor), pe estrada ștrandului Obor.

Program artistic prezentat de artiștii amatori sindicali (Ansamblul T.A.P.), pe estrada Ferentari.

MARȚI 17 AUGUST

Baletul *„Macul roșu"* de R. Glier reprezentat de ansamblul Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., în sala teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

Concert simfonic dat de orchestra Cinematografiei la Parcul de Cultură și Odihnă „I. V. Stalin" sub conducerea dirijorului Mircea Basarab. S-au cîntat următoarele lucrări: „Carul cu boi" și „Dorobanțul" din „Picturi de Grigorescu" de Ion Hartulary-Darclée, „Cantata Bucureștiului" de A. Mendelsohn și Simfonietta a IV-a de Mihail Andricu.

Concert de muzică de cameră dat de cvartetul Radio în sala Dalles. In program: Cvartet în mi bemol major de Marțian Negrea, Cvartet în do major închinat păcii de Ion Dumitrescu și Cvintetul cu pian de Alfred Mendelsohn.

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul M.F.A., la Arenele Libertății.

Program de cîntece și dansuri prezentat de echipele artistice de amatori ale întreprinderii „Bere Rahova", în parcul A.R.L.U.S.

Spectacol de Estradă dat de echipa artistică C C.A., la Teatrul Armatei (Uranus).

Spectacol dat de artiști amatori sindicali (echipele coop. „Higiena" și „Progresul"), la Teatrul de vară „23 August".

Spectacol dat de artiști amatori sindicali (echipele de la spitalul Colentina și întreprinderea III Izolații), în grădina „Filimon Sîrbu".

Program artistic prezentat de artiștii amatori sindicali (echipele de la O.C.L. III, Limonada, Drum Nou, Progresul, Cartonaje și Filatura Romînească de Bumbac), pe estrada ștrandului Obor.

Program artistic prezentat de artiștii amatori sindicali (echipele întreprinderii „Răscoala din 1907"), pe estrada Ferentari.

Program artistic prezentat de artiști amatori sindicali (echipele întreprinderii „181 Instalații"), pe estrada din grădina Cișmigiu.

MIERCURI 18 AUGUST

Opera *„Dama de pică"* de P. I. Ceaicovski reprezentată de ansamblul Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., la Teatrul de Operă și Balet.

Concert de muzică romînească dat de Ansamblul de Estradă sub conducerea lui H. Mălineanu, la Parcul de cultură și odihnă „I. V. Stalin".

Concert de muzică de cameră dat de Filarmonica de Stat din București, în sala „Dalles". In program: Sonata pentru violă și pian de Mihail Jora, Sonata pentru pian de Ana Severa Benția, Suita pentru vioară și pian de D. Bughici și Cvartetul de coarde în la major de Mihail Andricu.

Spectacolul *„...Și Ilie face sport"* dat de Ansamblul de Estradă al R.P.R., în Parcul „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul M.A.I., la Arenele Libertății.

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul S.P.C., la Teatrul de vară din Parcul de Cultură și Sport „23 August".

Spectacol de estradă dat de echipa artistică C.C.A., la Teatrul Armatei (Uranus).

Program artistic prezentat de artiștii amatori sindicali (echipele întreprinderii „V. Roaită", „Electrocablu" și „Tehnica Dogăriei"), la estrada ștrandului Obor.

Program artistic prezentat de artiști amatori sindicali, (echipele întreprinderii I.G L. și „Victoria Cauciuc"), pe estrada Ferentari.

Program artistic prezentat de artiști amatori sindicali (echipele întreprinderii „Klement Gottwald" la estrada din comuna Chiajna.

Program artistic, prezentat de artiști amatori sindicali (echipa Gării de Nord), pe estrada din grădina Cișmigiu.

JOI 19 AUGUST

Opera *„Rusalka"* de Dargomîjski reprezentată de ansamblul Teatrului de Operă și Balet, în sala Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

Concert simfonic dat de orchestra Cinematografiei în grădina „F. Sîrbu" sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu. In program: Simfonia „Dobrogea" de Dragoș Alexandrescu, Patru schițe simfonice „In Munții Apuseni" de

Marțian Negrea și „Brîul" de Paul Constantinescu.

Concert de muzică ușoară și populară românească dat de orchestra Radio, în Parcul de cultură și sport „23 August".

Spectacolul *„Miniaturi pe portativ"* dat de Ansamblul de Estradă al R.P.R., la Teatrul de vară din parcul „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul M.A.I., la Arenele Libertății.

Spectacol de estradă dat de echipa artistică C.C.A., la Teatrul Armatei (Uranus).

Program de cîntece și dansuri prezentat de formațiile artistice ale întreprinderii „Coprochim", „23 August", „Solec", „Ipromet", „Stindardul roșu" și coop. „Lupta pentru popor", la EstradeleȘtrandului Obor, cartierele Ferentari și Giulești și estrada din grădina Cișmigiu.

VINERI 20 AUGUST

Opereta *„Ana Lugojana"* de F. Barbu, laureat al Premiului de Stat, reprezentată de ansamblul Teatrului de Operetă de Stat, la Arenele Libertății.

Concert de muzică de cameră organizat de Filarmonica de Stat din București, la Sala Dalles. In program: Două piese pentru trompetă de Anatol Vieru, Sonata pentru pian de Gr. Ghidionescu, lieduri de Mihail Jora și Diamandi Gheciu, și „Pe Argeș în sus", patru piese pentru cvartet de coarde de Theodor Grigoriu.

Concert de muzică românească dat de Ansamblul de Estradă al R.P.R. sub conducerea dirijorului H. Mălineanu, laureat al Premiului de Stat, la Teatrul de vară din parcul „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul C.C.S. în Parcul de cultură și odihnă „I. V. Stalin".

Spectacol de estradă dat de echipa artistică a C.C.A., la Teatrul Armatei (Uranus).

Spectacolele formațiilor artistice de amatori, estrada Obor: Uzinele „23 August", fabrica de biciclete și „Mobila Populară"; estrada Ferentari: fabrica „Tînăra gardă"; estrada Cișmigiu: Ministerul Transporturilor Navale și Aeriene; estrada Chiajna: întreprinderea de panificație „C. David".

SÎMBĂTĂ 21 AUGUST

Concert simfonic dat de Filarmonica de stat din București la Parcul de cultură și odihnă „I. V. Stalin" sub conducerea dirijorului Sergiu Comissiona.

S-au executat următoarele lucrări: Rapsodia a II-a de George Enescu, „Balada lui Gh. Doja" de Constantin Palade, Poemul folcloric „Triptic" de Paul Constantinescu și suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora.

Concert de muzică de cameră dat de Filarmonica de Stat din București, în sala Dalles. In program: Suită de pian de R. Paladi, Douăsprezece preludii-fantezii pentru pian de E. Radovici, Sonata pentru flaut și pian de P. Rubinștein, Tema cu variații și Toccata pentru pian de Paul Constantinescu, șase piese pentru cvartet vocal de T. Brediceanu și patru madrigale pe versuri de M. Eminescu de Paul Constantinescu.

Spectacolul de estradă *„Fără mănuși"* dat de ansamblul de estradă al R.P.R., la Teatrul de vară din parcul „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de ansamblul S.P.C. în Parcul de cultură și sport „23 August".

Spectacol de estradă dat de echipa artistică a C.C.A, în sala Teatrului Armatei (Uranus).

Spectacolele formațiilor artistice de amatori: estrada Ferentari: formațiile U.C.R.; estrada pentru amatori din Parcul de cultură și odihnă „I. V. Stalin": formațiile Ministerului de Finanțe și ale Intreprinderii hipice de stat; estrada din parcul „8 Mai": formațiile întreprinderii Radio popular, „Trustul I Construcții" și „Quadrat"; estrada pentru amatori din Parcul Libertății: formațiile Tribunalului orașului București.

DUMINICĂ 22 AUGUST

Opereta *„Ana Lugojana"* de F. Barbu, laureat al Premiului de Stat, reprezentată de ansamblul Teatrului de operetă, la Arenele Libertății.

Spectacolul *„Fără mănuși"* dat de ansamblul de estradă al R.P.R., la teatrul de vară din parcul „N. Bălcescu".

Spectacolul de estradă dat de echipa artistică a C.C.A., la Parcul de cultură și sport „23 August".

Spectacolele formațiilor artistice de amatori: La Arenele Libertății s-a desfășurat programul ansamblului fabricii de bere „Rahova", al Intreprinderii Poligrafice 3 și al fabricii de confecții „Gh. Gheorghiu-Dej".

In parcul A.R.L.U.S. formațiile U.C.E.C.O.M.-ului.

La Teatrul C.C.S. formațiile: uzinelor „7 Noiembrie", coop. „Higiena" și „Progresul-frizeri".

La estrada Ferentari, echipele căminelor culturale „Gh. Gheorghiu-Dej" și „Ion Creangă".

Pe estrada din grădina Cișmigiu, formațiile D.G.R.M.

La estrada pentru amatori a Parcului de cultură și odihnă „I. V. Stalin" formațiile Atelierelor Auto-C.F.R. și ale întreprinderii „Prospecțiuni și Laboratoare".

Pe estrada pentru amatori a parcului „8 Mai", formațiile Ministerului Agriculturii și Silviculturii și ale Depoului I.T.B.-Dudești.

Pe estrada pentru amatori din Parcul Libertății, formațiile întreprinderii „Viscofil" și ale I.D.E.B.

LUNI 23 AUGUST

Concert coral dat de Filarmonica de Stat din București sub conducerea dirijorului D. D. Botez, artist emerit al R.P.R., în sala C.C.S. In program, lucrări ale compozitorilor: Matei Socor, George Dericțeanu, Mauriciu Vescan, Alfred Mendelsohn, Mircea Neagu, Nina Cassian, Gh. Dumitrescu, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, N. Lungu, etc.

Concert simfonic dat de orchestra simfonică a Radiodifuziunii Române, dirijor Emanoil Elenescu, în sala Ateneului R.P.R. In program: Rapsodia I-a de George Enescu, Oratoriul „Scînteia eliberării" de O. Varga și „Cîntarea României" de Matei Socor.

Concert de muzică populară românească dat de ansamblul M.A.I., la Parcul de cultură și sport „23 August", sub conducerea dirijorului Victor Predescu.

Program de cîntece și dansuri prezentat de Ansamblul M.A.I. la Teatrul de vară din parcul „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri prezentat de Ansamblul C.C.S., la Parcul de cultură și odihnă „I. V. Stalin".

Pe estrada din Piața Republicii, fanfara M.F.A. a prezentat un concert, iar formațiile Ansamblului M.F.A. au prezentat un program artistic.

Formațiile Combinatului poligrafic „Casa Scînteii" au prezentat la parcul de cultură și Odihnă „I. V. Stalin" un spectacol artistic.

Tot la parcul „I. V. Stalin", orchestra și corul S.P.C. au prezentat un spectacol artistic.

Pe estrada de amatori din Parcul de cultură și odihnă I. V. Stalin, program artistic prezentat de formațiile: O.C.L. 2, Comitetul de Stat pentru Colectări și Igiena de Stat.

La estrada din parcul „8 mai", formațiile casei de cultură „Stepan Sahumian" și ansamblul U.T.M. au prezentat un program artistic de cîntece și dansuri.

Program de cîntece și dansuri susținut de ansamblul artistic al Academiei R.P.R. și ansamblul artistic U.C.E.C.O.M., la Parcul A.R.L.U.S.

Program de cîntece și dansuri susținut de formațiile Intreprinde-

rilor Poligrafice nr. 4 și de formațiile artistice de amatori ale întreprinderii Bumbacul A și Bumbăcăria Jilava, la estrada pentru amatori din Parcul Libertății.

Program de cîntece și dansuri ale Ministerului C.F.R., pe estrada din Piața Gării de Nord.

Concert dat de orchestra Cinematografiei pe estrada Gării de Nord.

Spectacol de cîntece și dansuri susținut de Ansamblul M.A.I. la Teatrul de vară din parcul „N. Bălcescu".

Program de cîntece și dansuri susținut de echipele artistice ale uzinelor „23 August" și „Republica", la teatrul de vară din Parcul de cultură și sport „23 August".

Pe estrada de amatori din cartierul Ferentari, au dat spectacole următoarele formații artistice de amatori: „Electromagnetica", uzinele „Mao Țze-dun", Ansamblul Miliției Capitalei.

Recitalul violonistei Anne Macnaghten

La invitația Institutului pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, violonista engleză Anne Macnaghten a venit în țara noastră pentru a da mai multe concerte.

Către finele lunii august a. c. ea a dat la Dalles, acompaniată de pianistul Josef Prunner, un recital cu un program deosebit de variat.

Muzica patriei sale a fost reprezentată printr-o sonată în sol minor pentru pian și vioară de Purcell și o fantezie de Ralph Vaugham Williams.

A fost prilejul de a lua contact, prin mijlocirea interpretei, cu arta marelui preclasic englez Purcell, la noi mai puțin cunoscut. Figură de remarcabil relief, Purcell a lăsat în scurta sa viață (1658—1695) o operă considerabilă. El a scris muzică de scenă sub forma de arii, interludii simfonice pentru multe piese ale scriitorilor compatrioți, reprezentînd o ilustrație muzicală deosebit de valoroasă pentru teatrul englez. El a scris de asemenea mai multe cantate care au avut o mare influență asupra lui Haendel și aproape tot ce a lăsat acest mare compozitor poartă pecetea puternicii sale personalități.

In muzica instrumentală, sonatele lui Purcell sînt socotite reprezentative pentru școala engleză de la sfîrșitul veacului al XVII-lea. Ele au o melodică plină de grație și prospețime, un stil deosebit de original. Sonata în sol minor a fost redată de către interpretă cu simplitate, naturalețe și sobrietate, Anne Macnaghten reușind să creeze atmosfera specifică muzicii marelui maestru — ceea ce socotim că este esențial.

Celălalt muzician englez, Ralph Vaugham Williams, născut în 1872, a fost elev al lui Max Bruch și al lui Ravel. A scris o seamă de melodii pe texte de Rosetti, Chaucer ș. a., cantate, serenade și muzică de scenă, o simfonie a mării și o simfonie pastorală. El are meritul, între altele, de a fi cules o seamă de cîntece populare engleze. Fantezia de Williams, lucrare bazată de asemenea pe teme populare, a fost redată de către interpretă cu evidențierea poeziei ei sincere, uneori chiar naivă, iar acele dansuri bretone, o arie și bourrée, culese și armonizate pentru vioară și pian de către André Mangeot, cu robustețe și viață.

In programul recitalului a figurat și sonata în la major de Mozart, fără îndoială una dintre cele mai importante din sonatele pe care le-a lăsat compozitorul. In această lucrare, în care vioara și pianul au o importanță egală, cei doi interpreți au conlucrat activ și cu înțelegere la redarea expresivă și curgătoare a Allegro-ului inițial, precum și la crearea atmosferei liniștite, cu caracter de meditație din partea a doua (Andante), ce face un atît de puternic contrast atît cu prima cît și cu ultima mișcare (presto) redată cu vivacitate și nerv.

Recitalul a fost încheiat cu suita a doua pentru vioară și pian de Ludovic Feldman.

A făcut o deosebită impresie convingerea cu care violonista engleză a studiat în amănunt această lucrare romînească pe care și-a apropiat-o foarte bine, cîntînd-o pe de rost. Unele fragmente ca de pildă Allegro moderato din partea mijlocie ce imită cimpoiul, suavul cîntec de dor în surdină și mișcările finale de joc, au fost redate cu destulă pătrundere a spiritului popular ce le animă.

In cadrul recitalului, Josef Prunner a cîntat cu multă muzicalitate. El a dovedit că poate să se prezinte bine pregătit și să întregească, prin participarea sa serioasă, calitatea unei asemenea manifestări artistice care s-a bucurat de un frumos succes.

J. V. P.

DESPRE REVISTA „MUZICA"*)

de A. NAIDENOV

Primele patru numere ale revistei „Muzica". din anul 1954, cuprind un bogat şi variat material despre dezvoltarea creaţiei muzicale romîneşti contemporane, despre viaţa muzicală a Republicii,despre moştenirea creatoare a celor mai de seamă compozitori naţionali. Incepînd din ianuarie 1954, revista „Muzica" apare odată pe lună. Fiecare număr al revistei apare cu suplimente (publicaţii a noi creaţii muzicale, studii ale muzicologilor romîni, etc).

Un interes deosebit îl prezintă suplimentele în care sînt publicate coruri şi cîntece ale compozitorilor contemporani şi de asemenea coruri ale clasicilor muzicii romîneşti D. Kiriac şi Ion Vidu.

Fiecare număr al revistei încunoştinţează pe cititor despre noile creaţii ale muzicii romîneşti. In rîndul criticilor se ridică adesea compozitori care dezvăluie calităţile şi lipsurile din lucrările colegilor lor. Se citesc cu interes articolele compozitorilor Ion Dumitrescu despre cvartetul de Zeno Vancea (Nr. 1), al lui Zeno Vancea despre „Sonata pentru flaut" de Ludovic Feldman (nr. 3). Despre noi creaţii vorbesc şi articolele lui Ilie Balea, J. V. Pandelescu, E. Pricope.

Probleme ale teoriei şi criticii muzicale sînt dezbătute în articolele bogate ale lui Ion Dumitrescu „Contribuţii la problema armonizării cîntecului popular romînesc" (Nr. 2) şi D. Spătaru — „Ne trebuie o critică şi o autocritică principială" (Nr. 1); despre creaţia lui George Enescu, despre baza intonaţională populară a muzicii acestui eminent compozitor romîn scrie Zeno Vancea (Nr. 1).

*) Articol apărut în revista „Sovetskaia Muzîca" Nr. 10|1954.

Revista acordă o mare atenţie istoriei muzicii romîneşti. In acest sens sînt interesante „Schiţa istorică despre începuturile teatrului liric în Principate" de A. Tudor (supliment nr. 2), „Inceputurile concertelor simfonice la Bucureşti" de M. A. Musicescu (Nr. 1) şi „George Stephănescu un înaintaş al muzicii noastre" de V. Tomescu (supliment nr. 1). Aceste lucrări conţin în ele noi materiale preţioase despre trecutul istoric al culturii muzicale romîneşti.

Viaţa artistică bogată şi variată a noii Romînii este oglindită larg în paginile revistei. La creaţia muzicală populară se referă articolul „Casa Centrală a Creaţiei Populare şi îndrumarea activităţii muzicale de amatori" de I. Florea şi C. Rădulescu (Nr. 4), la problemele educaţiei muzicale a copiilor se referă materialul lui D. Stancu (Nr. 4). Dan Negreanu scrie despre reorganizarea Filarmonicii din Bucureşti (Nr. 2).

Viaţa muzicală a ţării se oglindeşte cu prisosinţă şi în alte cronici şi corespondenţe ; în numeroase recenzii şi însemnări despre concerte şi noi montări de operă.

In revistă se publică în mod regulat scurte adnotări ale fiecărui număr apărut al revistei „Sovetskaia Muzîka". Se publică de asemenea traducerea unor articole ale autorilor sovietici apărute în revista „Sovetskaia Muzîka" : A. Haciaturian : „Simfonia a X-a" de D. Şostakovici ; V. Vasina-Grosman : „Tipicul în cîntecele lui Musorgski" M. Sabînina : „Război şi pace de Prokofiev, I. Cheldîş „Să studiem aprofundat moştenirea" şi altele.

Recenzie

„Sovetskaia Muzîka" Nr. 7/1954

Numărul din iulie al revistei „Sovetskaia Muzîka" se deschide cu articolul „Pentru pacea şi fericirea popoarelor". Articolul este scris cu prilejul decernării „Premiului păcii" pe anul 1953 lui Dmitrii Şostakovici. Făcînd o scurtă prezentare a drumului creator al marelui compozitor, articolul ridică o serie de probleme legate de dezvoltarea întregii creaţii muzicale sovietice : problema zugrăvirii omului sovietic în muzică, problema conflictului, problema demascării prin muzică a ceea ce este negativ, urît, ş. a.

Gheorghii Hubov, locţiitor al secretarului general al Uniunii Compozitorilor, redactor şef al revistei „Sovetskaia Muzîka", publică un studiu despre concertul pentru violoncel şi orchestră de Aram Haciaturian. Observînd în introducere că există lucrări reuşite care, deşi se bucură de succes în rîndurile publicului, sînt trecute cu vederea de critică, G. Hubov arată că în această situaţie se află concertul pentru violoncel compus de Haciaturian în anul 1946. Autorul articolului analizează apoi în amănunt lucrarea făcînd interesante observaţii cu privire la conţinutul liric, caracterul naţional, stilul, compoziţia, folosirea resurselor instrumentale în această creaţie a lui Haciaturian.

Sub titlul „O nouă simfonie a unui tînăr compozitor", L. Danilevici prezintă simfonia a II-a a lui Otar Taktakişvili. Trăsătura caracteristică a acestei lucrări, o constituie pregnanţa imaginilor în care este zugrăvit eroismul poporului sovietic în construcţia societăţii comuniste. L. Danilevici subliniază caracterul naţional gruzin al muzicii acestei simfonii şi analizează rînd pe rînd toate părţile ei. Scoţînd în evidenţă marile calităţi ale primelor trei părţi, L. Danilevici arată că finalul nu este atît de realizat.

In ansamblul ei însă, simfonia lui O. Taktakişvili este o lucrare importantă, plină de talent, în care compozitorul şi-a pus în faţă sar-

cini înalte de creaţie, rezolvate în cea mai mare măsură cu succes. In încheiere L. Danilevici face o serie de observaţii cu privire la unele probleme ale dezvoltării simfonismului sovietic.

Ciclul vocal „Patria mea" al lui I. Sviridov este prezentat de I. Levaşev. Ciclul este compus pe versurile poetului armean Avetik Isaakian. A. Isaakian este un poet de un mare talent liric. Creaţia sa e străbătută de dragostea de ţară, de popor. S. Rahmaninov, C. Cui, An. Alexandrov, R. şi S. Melikian, A. Tigranian, A. Arutiunian şi alţi compozitori au scris romanţe inspirate de poeziile lui. Ciclul vocal al lui I. Sviridov cuprinde opt romanţe şi trei duete pentru tenor şi bas. Tema centrală a poemelor o constituie dragostea de patrie, dar ele au diferite caractere — lirice, eroice sau epice. Analizînd ciclul, subliniind marile lui calităţi şi unele lipsuri, I. Levaşev încheie studiul său cu îndemnul ca aceste poeme să fie larg difuzate în masele de iubitori de muzică.

La rubrica „Creaţia populară", folcloristul bielorus G. Ţitovici publică studiul său „Legături ucraineano-bieloruse în muzica populară". Subliniind dintru început originalitatea naţională a muzicii populare ucrainene şi a celei bieloruse, G. Ţitovici arată totodată că legăturile celor două naţiuni de-a lungul istoriei, lupta comună a celor două popoare împotriva asupririi naţionale şi sociale şi pentru înfăptuirea năzuinţei lor — reunirea cu poporul frate rus — s-au oglindit şi în muzica populară. Studiul lui G. Ţitovici este bogat exemplificat.

In anul 1954 s-au împlinit cinzeci de ani de la moartea marelui poet cazac Abai Kunanbaev. Dar, deşi cunoscut în primul rînd ca poet, Abai a fost şi autorul a numeroase cîntece. Despre acest aspect al creaţiei lui tratează studiul „Cîntecele lui Abai" de V. Dernova. Cîntecele lui Abai sînt compuse atît pe versuri proprii cît şi pe cele ale lui Puşkin, Lermontov, Krîlov, ş. a. (traduse de el), V. Dernova — bazîndu-se pe exemple— arată valoarea acestor creaţii.

La rubrica „Tribuna" apar cu regularitate în „Sovetskaia Muzîka" articole în care compozitori, interpreţi şi muzicologi sovietici îşi expun părerea cu privire la o serie de probleme puse în discuţie. Şi în numărul acesta se publică un asemenea articol: „Contribuţie la problema realizării imaginii negative în muzică" de E. Groşeva şi M. Sabînina. Articolul se referă la studiul lui P. Apostolov „Problemele întruchipării eroului negativ în muzică", publicat în „Sovetskaia Muzîka" nr. 3/1954. E. Groşeva şi Sabînina se ridică împotriva unei serii de concepţii şi de aprecieri ale lui P. Apostolov cu privire la imaginea negativă în general şi la imaginea ţarului Nicolai I din opera „Decembriştii" de I. Şaporin şi la Simfonia a X-a de D. Şostakovici în special. De asemenea ele se ridică împotriva unor practici neprincipiale ale lui P. Apostolov.

La rubrica „Scrisori, amintiri, documente" sînt publicate extrase din jurnalul lui Robert şi al Clarei Schumann referitoare la turneul lor din februarie—mai 1844 în Rusia. Aceste pagini aruncă noi lumini asupra legăturilor creatoare dintre muzicienii ruşi şi germani. Materialele au fost trimise spre publicare din R. D. Germană. D. Jitomirski iscăleşte prezentarea lor.

Cronici ample despre spectacolele date de Teatrul ucrainean de Stat de Operă şi Balet „T. G. Şevcenko" din Kiev în cadrul decadei artei şi literaturii ucrainene de la Moscova (K. Şavka), despre montarea operei „Leonora" (Fidelio) de Beethoven la filiala Teatrului Mare din Moscova (L. Poliakova) şi despre punerea în scenă a operetei „Viaţa pariziană" de Jacques Offenbach la Teatrul de Operetă din Moscova (K. Petrova), se pot găsi sub titlul de rubrică „Teatrul muzical".

Două articole sînt publicate în rubrica „Interpretare şi pedagogie": prezentarea profesorului G. G. Neigaus de către K. Adjemov şi articolul „Incă odată despre educaţia muzicală în şcoală" scris de L. Ivanova, profesoară de muzică la o şcoală din Moscova.

Sub titlul general „Bibliografie şi notografie" se publică articolul deosebit de critic al lui Dm. Kabalevski şi Dm. Şostakovici despre cartea lui T. Livanova „N. Miaskovski", o recenzie făcută de V. Gorodinski cărţii „Muzica renaşterii poloneze" de Zofia Lissa şi Josef Chominski, o precizare critică a lui G. Golovinski asupra unei lucrări atribuite din eroare lui A. P. Borodin şi prezentarea făcută de cunoscutul pianist Grigorii Ghinsburg recentei ediţii a lucrărilor pentru pian de Dargomîjski; se mai recenzează tipărituri muzicale cu lucrări de V. Makarov şi V. Şebalin.

Rubrica „De peste hotare" se deschide cu studiul „Leos Janacek" de Igor Belza. I. Belza face o amplă expunere a vieţii şi creaţiei compozitorului. El subliniază legătura puternică pe care a avut-o acesta cu viaţa, limba şi muzica poporului morav, dragostea nutrită de el pentru poporul rus, poziţia sa înaintată în faţa mişcării proletariatului revoluţionar. Totodată, I. Belza arată acele abateri pe care le-a avut Leos Janacek de la drumul realist al dezvoltării creaţiei sale.

In cadrul aceleiaşi rubrici, cunoscuta compozitoare şi pianistă sovietică Tatiana Nikolaeva, publică însemnările ei din călătoria făcută la începutul acestui an împreună cu David Oistrah şi alţi oameni de artă sovietici în America Latină.

Despre „Opera maghiară din Cluj" se publică articolul lui Anton Ronai, directorul Operei Maghiare de Stat din Cluj. Se mai pot găsi recenzia revistei cehoslovace de muzică „Hudebni rozhledy" şi scurte informaţii, care încheie materialele de peste hotare.

In revistă se publică corespondenţe din Nikolaev, Grodno, Kiev. Apare şi o amplă revistă a presei. Şi în numărul de faţă apar un foileton satiric şi caricaturi. Se poate găsi şi cronica vieţii de concerte, cronica vieţii Uniunii, etc.

Ca supliment muzical la revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 7 este tipărit caietul al doilea din ciclul „Despărţire de Petersburg" de M. I. Glinka.

CALENDAR MUZICAL

1 octombrie 1860 — apare decizia de înfiinţare a Conservatorului de muzică din Iaşi la 15 noiembrie 1860 — sub guvernul Mihail Kogălniceanu. Primul director a fost Fr. Caudella (tatăl compozitorului Eduard Caudella).

3 octombrie 1839 — s-a născut la Iaşi compozitorul, folcloristul şi dirijorul romîn Teodor Burada.

8 octombrie 1834 — a murit la Jarcy compozitorul François Adrien Boïeldieu.

17 octombrie 1849 — a murit marele compozitor şi pianist polonez Fryderyk Chopin.

18 octombrie 1879 — s-a născut la Dünaburg dirijorul, violonistul şi compozitorul polonez Fittelberg.

27 octombrie 1784 — s-a născut la Genua violonistul şi compozitorul Niccolo Paganini.

In numărul 7—8/1954 al revistei, la pag. 5, rîndul 14, se va citi: „muzicienii maghiari şi cehoslovaci le-au adus concertului pentru pian şi orchestră al compozitorului".

I. P. 2. — c. 48

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

4

C. Gh. Prichici

Pe marginea unor spectacole ale ansamblurilor profesioniste

Costea Paltin şi George Derieţeanu

Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
Nr. 9/1954
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Corul căminului cultural Dabreleni, raionul Tg.-Jiu, regiunea Craiova

..Repetînd un cîntec

O echipă de trișcari de la un cămin cultural din regiunea Bacău

Pe marginea unor spectacole ale ansamblurilor profesioniste

de C. GH. PRICHICI

In țara noastră, în anii puterii populare, a înflorit din plin cultura.

Au apărut rînd pe rînd instituții artistice noi, puse în slujba poporului. Poezia, muzica, dansul, teatrul, pictura, sculptura și tot ce poate exprima manifestarea preocupărilor artistice, au căpătat valori neînchipuit de mari. Ansamblurile artistice au apărut și mai apar încă, începînd cu cele mai mari din Capitala țării noastre și terminînd cu nenumăratele formații artistice de amatori ale căminelor culturale de la sate și orașe.

Imediat după 1944, s-au organizat o serie de mari ansambluri artistice ca: Ansamblul de cîntece și dansuri al Forțelor Armate, Ansamblul de cîntece și dansuri al Consiliului Central al Sindicatelor, Ansamblul de cîntece și dansuri al Ministerului Afacerilor Interne, Ansamblul U.T.M., Ansamblul C.F.R. și acum mai de curînd, Ansamblul de cîntece și jocuri al Sfatului Popular al Capitalei.

Folosind în organizarea lor formații mari de cor, de dansuri populare românești și sovietice, orchestre populare, orchestre de acompaniament și diferiți soliști vocali și instrumentiști, ele au la îndemînă nenumărate mijloace și posibilități de a prezenta programe artistice de o bogăție rar întîlnită în alte vremuri.

Pentru a sărbători ziua de 23 August, cu bucuria vieții noi, la împlinirea a zece ani de la eliberarea patriei noastre de către biruitoarea Armată Sovietică, ansamblurile artistice ale Forțelor Armate, Ministerului Afacerilor Interne, Consiliului Central al Sindicatelor și Sfatului Popular al Capitalei, s-au pregătit intens, pentru a prezenta în cadrul decadei manifestărilor culturale 13—23 August, închinată eliberării de sub jugul fascist, programe artistice axate pe realitatea zilelor noastre, izvorîtă din hotărîtorii pași făcuți pe calea socialismului.

In focul luptelor, Divizia „Tudor Vladimirescu" împreună cu celelalte divizii ale noastre, a cîștigat alături de armatele sovietice, cununa de lauri a victoriei. Cîntecul marilor biruinți a răsunat din plin pe plaiurile noastre. Glasurile ostașilor viteji n-au contenit să se audă preamărind prin cîntec, faptele vitejești și jertfa cea mare a eroilor. Pornind de atunci, echipele artistice ale armatei noastre au deschis calea ce a dus spre organizarea Ansamblului de cîntece și dansuri al Forțelor Armate, folosind din plin experiența și însușindu-și în organizare exemplul viu al Ansamblului Artistic al Armatei Sovietice, condus de Alexandrov.

După ce a fost organizat, în anul 1947, Ansamblul de cîntece și jocuri a pornit pe calea unor frumoase realizări artistice, ducînd făclia artei românești pînă departe, peste mări și țări. Succesele pe care le-a obținut în U.R.S.S., R. P. Chineză, R. P. Mongolă, precum și în alte țări prietene, au consacrat acest ansamblu ca pe unul dintre cei mai măiești ambasadori ai cîntecului și jocului românesc, ce face cunoscută pretutindeni, frumusețea și bogăția folclorului nostru.

★

In seara zilei de 17 august a. c. Ansamblul artistic de cîntece și jocuri al Forțelor Armate a dat un spectacol la „Arenele Libertății".

Programul, axat pe o serie de piese dintre cele mai caracteristice, sovietice și românești, ce au fost create în anii trecuți, a pus în valoare calitățile marelui Ansamblu. Corul, într-o perfectă omogenitate de partidă, dirijat cu deplină competență artistică de Maiorul Ciorei Păun, a cîntat: *Steagul partidului* de M. Socor, maestru emerit al artei, laureat al Premiului de Stat, *Cîntec despre armata sovietică* de Alexandrov, *Noi bravi ostași* de L. Orăscu, *Mărăcinul* de Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei, laureat al Premiului de Stat, *Cum se construiește pe Volga* de Macarov, solist Stavru Corneliu, *Grîu auriu* de Blanter, *Cîntec haiducesc* de Gh. Dumitrescu, laureat al Premiului de Stat, *Valurile Dunării* de Ivanovici, soliste fiind sopranele Dorina Ionescu și Ecaterina Carp, și alte piese corale.

In general, interpretarea deosebit de îngrijită, s-a păstrat la un nivel artistic ridicat, datorită echilibrului sonor bine stabilit între partidele Ansamblului și orchestra acompaniatoare, cît și modului cum soliștii concertului, (Constantin Grigorescu, Ion Martac, N. Trofin, Stavru Corneliu, Ecaterina Carp și Dorina Ionescu), au știut să-și pună în valoare calitățile vocale, mergînd pe linia unei perfecte omogenități de ansamblu. Felul de a simți și trăi cîntecul, de a doza intensitatea vocală fie

în ansamblu, fie la soliști și orchestră, făcînd ca nuanțele să nu apară ca elemente formale, dicțiunea perfectă, punerea în valoare a fiecărei idei principale, sublinierea realistă a textului, variația de planuri sonore, disciplina de ansamblu, toate au concurat într-o largă măsură la reușita spectacolului.

Este momentul să arătăm aici, meritul deosebit pe care-l are dirijorul Dinu Stelian, laureat al Premiului de Stat, conducătorul artistic al Ansamblului Forțelor Armate, care împreună cu colaboratorii săi, a știut să imprime ansamblului o linie sănătoasă de manifestare artistică. Ținîndu-se seama de specificul ansamblului, socotim că ar fi bine ca părțile extreme ale corului (tenori I și basi II) să fie mai bine reprezentate numeric și ca voci, pentru a mări astfel debitul sonor, care la unele piese este insuficient, atunci cînd tenorii cîntă la limitele registrului acut, sau basii la limitele registrului grav. Spunem lucrul acesta, ținînd seama și de specificul formației instrumentale de acompaniament care, folosind într-o largă măsură instrumentele de suflat, impune partidelor extreme ale corului, un efort continuu, cîteodată în dauna calității artistice.

In ceea ce privește orchestra de acompaniament a ansamblului, credem că și ea ar trebui îmbunătățită, dîndu-se o mai largă folosire și instrumentelor populare, care ar contribui la o mai mare variație în ceea ce privește paleta timbrală a orchestrei. Știm că această preocupare a existat. Am dori ca ea să ajungă la o formă care să poată asigura în organizarea ansamblului un pas calitativ nou.

In ceea ce privește dansurile, au fost prezentate o *Suită de jocuri din Arad,* un *Dans rus* și două dansuri cu temă: *„Vin recruții"* și *„Pe malurile Dunării"*, montare coregrafică pe teme populare din sudul Munteniei. Credem că pentru a putea realiza cît mai desăvîrșit dansul rus din punct de vedere scenic, este necesar să se perfecționeze tehnica ansamblului pe baza bogatei experiențe a ansamblurilor sovietice. Suita de jocuri din Arad, așa cum a fost prezentată, mai avea nevoie să fie lucrată, deoarece în cîteva momente s-a simțit o vădită lipsă de omogenitate de pas, dublată de aritmie.

Stilizarea dansului, ținînd seama de pasul de bază, trebuiește făcută în așa fel, ca, chiar o formulă nouă, mai îndrăzneață, să nu pară a fi străină de unitatea organică a dansului, subliniind bineînțeles, tema nouă de dezvoltare, pe care o socotim necesară formei de suită.

Dansul cu tema „Vin recruții", pe care l-am mai văzut și în alte rînduri, este o realizare bună, care oglindește în mod plastic, unul din momentele principale cu care începe „viața de soldat". Imaginea realistă bine prinsă, reliefînd și unele momente de umor, a dat un prilej deosebit ca echipa să pună în valoare și de data aceasta, printr-o tehnică bună, frumusețea dansului nostru popular.

In ceea ce privește montarea coregrafică pe teme populare din sudul Munteniei, „Pe malurile Dunării", credem că ea încă mai suferă de neclaritate, în felul cum a fost realizată. Pretextul scenic ce are ca punct central „dansul năvodului" nu pare destul de bine conturat. Se mai simte o ușoară discrepanță între evoluarea dansului și muzica lui. Tema este bine aleasă, dar tratarea ei are unele deficiențe ce trebuiesc înlăturate. N-am înțeles, de pildă, de ce pescarii apar în scenă îmbrăcați în cămăși cu motive naționale și pantaloni de salopetă. Deși cunoaștem bine lunca Dunării și delta ei, n-am întîlnit nicăieri acest port, care ni se pare de-a dreptul bizar, rupt de realitate. Lucrul acesta trebuie să dea de gîndit celor care au colaborat la scenizarea dansului. In general, trebuie să recunoaștem și de data aceasta, că la Ansamblul artistic de cîntece și jocuri al Forțelor Armate se muncește cu multă dragoste, cu multă pricepere și entuziasm, întrunindu-se astfel condițiile deosebite și necesare unei dezvoltări menite să asigure roadele artistice pe care noi le așteptăm în viitor cu toată încrederea.

★

Ansamblul artistic de cîntece și jocuri al Consiliului Central al Sindicatelor, înființat în anul 1946, și-a început activitatea regulată, cu spectacolul din 7 Noiembrie 1947. Folosind elemente talentate, luate din fabrici și uzine, acestea s-au evidențiat tot mai mult, au crescut sub raportul artistic într-atît, încît Ansamblul printr-o activitate artistică susținută, și-a cîștigat într-un timp relativ scurt, prestigiul unei formații, nu de amatori, așa cum era la început, ci egal cu cel al formațiilor de profesioniști. Datorită grijii deosebite pentru promovarea elementelor talentate din cîmpul muncii, prin preocuparea ridicării nivelului lor artistic, prin școlile de specializare, Ansamblul C.C.S. a reușit ca prin activitatea și măiestria sa artistică să cucerească în două rînduri, titlul de laureat a două concursuri internaționale și o dată pe cel de laureat al Premiului de Stat.

In cadrul decadei manifestărilor culturale, ansamblul a susținut un spectacol în seara zilei de 20 august la Parcul de Odihnă și Cultură „I. V. Stalin". Incepîndu-și programul artistic cu *„Cantata eliberării"*, pentru cor mixt, cor de copii și orchestră, de Radu Drăgan, corul și orchestra a mai executat: *„Cîntecul prieteniei"* de I. Vasilescu, laureat al Premiului de Stat, *„Cîntecul revoluționar al Iiului"*, *„Hora*

Ansamblul de cîntece și dansuri M.A.I.

tinereții" de Th. Bratu, *„Cîntecul patriei mele"* de C. Palade, laureat al Premiului de Stat, și un fragment din *„Cîntarea pădurilor"* de Șostakovici. Trebuie să menționăm în mod cu totul special, că felul cum corul a interpretat aceste piese, a întrecut toate așteptările noastre. Intr-o perfectă omogenitate de ansamblu, fiecare cuvînt, fiecare idee, fiecare frază muzicală, prindea aripi avîntate, dînd execuției un nivel artistic rar întîlnit. Atît în *„Cantata eliberării"* de Radu Drăgan, în *„Cîntecul patriei mele"* de Constantin Palade și mai ales în *„Cîntarea pădurilor"* de Șostakovici, corul a exprimat în chip măiestrit, toată gama posibilităților sale artistice, depășind cu mult nivelul altor formații de profesioniști. Orchestra a acompaniat corul, păstrînd o linie corectă în echilibrul sonor al Ansamblului și subliniind cu competență pasajele orchestrale care-i erau indicate de partitură.

Trebuie să recunoaștem în aceste rezultate, munca celor doi conducători artistici ai Ansamblului: *Constantin Palade,* laureat al Premiului de Stat și *Sergiu Comissiona,* prim dirijor.

Dintre soliștii ansamblului, basul Nicolae Rafael, artist emerit al R.P.R., a cîntat *„Cîntec ciobănesc"* de G. Șoima, tenorul Traian Uilecan a interpretat *„Cîntec ostășesc"* de Edgar Cosma, soprana India Stoleru a interpretat *„Hora staccato"* de Gr. Dinicu, duetul Prisăcaru (bas), Gabor (bas), un *„Cîntec"* de Nosov iar tenorul Emil Nanu a cîntat *„Dimineața patriei noastre"* de Edgar Cosma.

In general, soliștii ansamblului, dotați cu alese calități vocale, au ajutat mult la menținerea nivelului artistic al programului. Remarcăm în mod excepțional pe Traian Uilecan, care a interpretat atît de natural și atît de însuflețit *„Cîntecul ostășesc"* al tînărului compozitor Edgar Cosma, cît și pe India Stoleru, care așa cum a cîntat *„Hora staccato"* de Gr. Dinicu, a demonstrat reale calități vocale și de interpretare, ce-i vor asigura într-un viitor apropiat cele mai frumoase succese. Dumitru Marinescu — Ciuciu, unul dintre cei mai virtuoși țambaliști ai noștri, a executat cîteva melodii populare românești, folosind cu măiestrie toate posibilitățile tehnice, destul de dificile, ale țambalului, într-un stil cît mai potrivit specificului cîntecului nostru popular.

Pentru a îmbunătăți structura organizatorică în ceea ce privește activitatea muzicală, socotim necesar să facem unele sugestii, care ar mări capacitatea și ar aduce o mai mare variație în programele Ansamblului.

La cor, credem că trebuiesc întărite partizile tenorilor și bașilor pentru a crea echilibrul necesar și a da o amploare și omogenitate mai mare, necesară unui ansamblu reprezentativ, cum este cel al Consiliului Central al Sindicatelor. Acest lucru s-a putut deduce mai mult din interpretarea marilor piese muzicale scrise pentru ansambluri, așa cum a fost cazul în *„Cantata eliberării"* de Radu Drăgan și în fragmentul din *„Cîntarea pădurilor"* de Șostakovici, care cereau un volum fonic mult mărit, peste posibilitățile reale de redare ale Ansamblului. Desigur că astfel de piese nu vor lipsi nici în viitor din repertoriul ansamblului, impunînd ca atît debitul vocal cît și cel orchestral să fie amplificat. In ceea ce privește orchestra, în forma ei actuală, de acompaniament, nu poate nici ea corespunde nevoilor, atunci cînd apar în repertoriu unele piese de mari proporții, cum a fost *„Cîntarea pădurilor",* simțindu-se neapărat nevoia întăririi în special a coardelor și a completării instrumentelor de suflat, indiferent de faptul că în unele cazuri se cîntă cu o formație mai redusă. Soliștii instrumentiști credem că sînt prea slab reprezentați și că numărul lor trebuie mărit proporțional, așa cum s-a făcut cu soliștii vocali.

Intrucît ansamblul se adresează marilor mase de ascultători muncitori și țărani, credem că o formație instrumentală populară ar umple un gol, care se simte deocamdată destul de mult în echilibrul general al Ansamblului, atît în

ceea ce privește acompanierea soliștilor pentru cîntecele populare cît și cea a dansurilor.

In cadrul programului artistic, s-a manifestat și echipa de dansuri a Ansamblului cu: *Jocuri din Făgăraș, Dans maghiar, Dans tătăresc, Dans bulgăresc* și dansul cu tema *„Vizita colectiviștilor romîni într-un colhoz sovietic"* (trei tablouri).

Jocurile din Făgăraș, printr-o prezentare scenică spectaculoasă, mergînd pe linia unei bune execuții tehnice, de viu dinamism, păstrînd autenticitatea pașilor, cu toate elementele de dezvoltare care tind spre stilizare, au plăcut mult celor cîteva mii de spectatori. La *Dansul maghiar* însă, prin felul desfășurării lui în general, ne-am simțit prea aproape de... operetă. Această tendință a aparținut și altor ansambluri, care la timpul lor, n-au cunoscut și înțeles dansul maghiar decît în mod superficial. *Dansul tătăresc,* prezentat într-o formă schematică, destul de improvizat ca mimică și pași, ne-a dat impresia că fiind puțin cunoscut, ar mai cere o perioadă de cercetare atentă pe teren, după care, printr-o mai mare însușire a caracteristicilor autentice, să fie apoi prelucrat pentru Ansamblu. *Dansul bulgăresc,* prin bogăția lui de mișcare, prin însușirea bunelor condiții de cunoaștere și realizare tehnică, așa cum ne-a fost prezentat, ne-a dat o imagine vie, sărbătorească, de un deosebit pitoresc. Dansul cu tema *„Vizita colectiviștilor romîni într-un colhoz sovietic"* (trei tablouri), nu l-am putut socoti realizat decît în parte. Tablourile I și II, destul de statice, bazate mai mult pe pantomimă, au căpătat contururi schematice. Doar tabloul al III-lea „al ospățului", ne-a introdus în atmosfera adevărată, unde ideea prieteniei și înfrățirii prin dans, a căpătat forme vii, sincere, prezentîndu-ne atît dansul romînesc cît și cel sovietic, într-o formă ce într-adevăr sublinia în chip veridic, momentul scenic. Finalul dansului a reprezentat punctul culminant al unei puternice gradații de interes, punînd în valoare toate calitățile tehnice ale echipei.

In felul acesta, tema dansului a căpătat viață, mai multă plasticitate a liniei, mai mult realism în conținut și formă. Cunoaștem prea bine pe tov. P. Bodeuț, artist emerit al R.P.R., îi prețuim frumoasele calități artistice și competența în materie de dans popular, dar îi cerem să ne dea tot ce poate mai bun și mai frumos, pentru ca astfel, echipa de dansuri a Ansamblului C.C.S. pe care o conduce, să poată merge tot mai mult pe calea înfloririi dansului în țara noastră.

In general, spectacolul dat de Ansamblul de cîntece și jocuri al Consiliului Central al Sindicatelor s-a prezentat la un nivel artistic ridicat, subliniind munca și dragostea tuturor membrilor ansamblului care, prin arta lor pusă în slujba marilor mase muncitorești, ajută la educarea lor, ajută la propășirea vieții artistice culturale din țara noastră.

★

Luni 16 august a. c. orele 20, a avut loc la Teatrul de Vară „23 August" un spectacol dat de Ansamblul de cîntece și jocuri al Sfatului Popular al Capitalei. Înființat la 1 Mai 1953, este cel mai tînăr Ansamblu de cîntece și jocuri. O activitate sporadică a avut și înainte de această dată corul mixt, o orchestră simfonică și o orchestră populară, de la care s-a pornit apoi la alcătuirea Ansamblului în forma lui de astăzi, cu un cor mixt, o orchestră de acompaniament semisimfonică, o orchestră populară, o echipă de dansuri și un număr de soliști. In felul acesta de organizare, Ansamblul are multiple posibilități de manifestare artistică. Ca la orice formație nouă, în mod firesc, se simt greutățile și unele slăbiciuni ale începutului.

In programul spectacolului, au figurat piesele corale: *„23 August"* de G. Bazavan, *„Luptați pentru pace"* de Dunaevski, solist basul M. Miloș, *„Meșterii"* de I. Runcu, solist basul Valentin Loghin, *„Gura mîndrei"* de M. Bădulescu, *„Colea muncitorul"* de Ceaplîghin, *„Cîntecul tineretului"* de Muradeli, solist baritonul Dan Iordăchescu, două piese din *„Suita de cîntece populare"* de G. Bazavan și *„Minăru sînt de țara mea"* de H. Mălineanu, solistă soprana Victoria Drăgănescu. Corul și orchestra acompaniatoare au fost dirijate de tov. I. Hîrțan.

Trebuie să subliniem de la început că formația de cor mixt a ansamblului, cu toate că este compusă în majoritatea ei din membri ai fostei „Corale a Municipiului București", ceea ce ar presupune un nivel artistic mai ridicat, dacă ținem seama de vechimea ei, a rămas într-un stadiu închistat, plafonat. Această rămînere în urmă a corului mixt constituie într-o mare măsură o serioasă lipsă a dirijorului principal. St. Mureșanu, care nu a găsit resursele necesare pentru creșterea și dezvoltarea artistică a formației, cu toate posibilitățile ei. Sîntem convinși că elementele din cor, prin calitățile lor vocale, sînt capabile de a asigura rezultate artistice valoroase. Așa cum s-a prezentat și cum a executat piesele amintite mai sus, corul și mai ales dirijorul, mai au încă multe de făcut pentru a corespunde sarcinilor ce le stau în față.

A merge pe linia trăirii cîntecului ce creează atît pentru executant cît și pentru auditor, o puternică emoție artistică, a înțelege și a te identifica cu ceea ce a dorit să exprime compozitorul în cîntec, a-ți însuși principiile, me-

toda realismului socialist în artă, punînd în valoare conținutul de idei, într-o formă de trăire cît mai vie, realizată printr-un maximum de expresivitate artistică, aceasta este calea ce poate asigura bune rezultate unei formațiuni corale.

Aceste calități nu s-au văzut prea mult în execuția pieselor corale, datorită și felului — pe care l-aș putea numi „indiferent" — de a dirija al tînărului dirijor al ansamblului, I. Hîrțan, care după cum s-a putut observa, n-a putut imprima o interpretare de calitate nici corului și nici orchestrei acompaniatoare, conducînd fără încredere, fără pasiune.

Gustul marilor mase ale publicului spectator și capacitatea de apreciere a valorilor artistice, au crescut atît de mult, încît este absolut necesar ca în interpretarea oricărei piese corale sau orchestrale, să ții seama în chip riguros de reflexele juste și prompte ale ascultătorilor.

Orchestra populară a ansamblului a executat bucățile: *Banul Mărăcine,* într-un aranjament hibrid al lui I. Budișteanu, în care pe lîngă tema principală, apare o a doua, de vals, însoțită îndeaproape de o însăilare a unei game în ascensiune, apoi în coborîre, lipsită de orice sens. Temele din introducere ar părea că impun o dezvoltare, la care se renunță apoi cu multă ușurință, rămînîndu-se la tema inițială a jocului. In jocul *„Breaza din Teiuș"*, prezentat într-un aranjament asemănător cu cel al orchestrei populare „Barbu Lăutaru", abundă un noian de nuanțe interpretative lipsite de justificare, mai mult formal, ele fiind folosite nu ca un mijloc ci ca scop, ceea ce reprezintă o greșeală. In cîntecele *„Dorul meu e numai dor"* și *„De trei ori potcovii calul"*, executate la nai de tînărul Ioviță Leonard, acompaniat de orchestră, s-au văzut bunele intenții ale interpretului. Desigur că dacă ar fi avut un instrument bun, nu ca cel cu care a cîntat, am fi putut să ne formăm o părere mult mai clară asupra execuției și executantului. *„Hora secerișului"* valabilă doar ca titlu, este o horă din repertoriul lăutăresc, arhicunoscut, care așa cum a fost interpretată, amintește de unele tarafuri mici, care cîntă la joc așa cum se zice „ca pe bătătură". La cîntecul *„Știi tu mîndro ce ți-am spus"*, aranjamentul orchestral folosește o contramelodie banală de romanță, care nu are nici o legătură organică cu cîntecul. La fel în cîntecul *„Leliță Ioană"*, apare un motiv stereotip la instrumentele acompaniatoare, perimat și banal.

Ultima bucată *„Sîrba Anisiei"*, este luată din repertoriul atît de învechit al fostelor muzici militare, însușit apoi de lăutarii noștri. Este de mirare că față de marea bogăție de cîntece pe care le avem, dintr-un spirit de imitație, care duce la sărăcia de repertoriu, orchestra populară a ansamblului și-a însușit o serie de cîntece din repertoriul orchestrei populare „Barbu Lăutaru". Singura justificare este că dirijorul principal Ionel Budișteanu, este și dirijor al orchestrei „Barbu Lăutaru". In felul acesta, explicația o putem găsi foarte ușor, ea mergînd pe linia de comoditate a dirijorului. Este necesar ca repertoriul să fie în parte schimbat, mult mărit și înnoit cu piese muzicale ale căror aranjamente să fie controlate îndeaproape de specialiști, pentru a nu mai da loc la fenomene hibride, ca cele semnalate mai sus.

Cu unele îmbunătățiri organizatorice, care sînt necesare mai ales acum în perioada începutului, socotim că orchestra populară a ansamblului va putea aduce o contribuție valoroasă în viața noastră muzicală.

Echipa de dansuri a ansamblului, într-o formație redusă, a executat: *„Dans din Prahova"*, dansul cu tema *„Prima ieșire la joc"*, folosind dansuri din Făgăraș, precum și dansul rusesc *„Infumurații"*. Trebuie să recunoaștem că, dacă la primul dans, „Din Prahova", execuția a fost lipsită în cîteva momente de omogenitate în pas, la care s-au mai adăugat și unele influențe de natură electică (cum este acea a flăcăului care sare în mijlocul cercului de jucători), la dansul cu tema „Prima ieșire la joc", echipa a reușit o frumoasă realizare scenică, punînd în valoare și subliniind în mod realist, tema propusă. In dansul rusesc „Infumurații", echipa a dat maximum de expresie artistică, dublată de calitățile unei bune și autentice execuții tehnice.

In general, ținînd seama de faptul că Ansamblul de cîntece și jocuri al Sfatului Popular al Capitalei poate fi socotit la începutul activității sale, credem că așa cum a început să se manifeste, îmbunătățindu-și o serie de condiții organizatorice și ținînd seama de cele relatate mai sus, va deveni în scurt timp, un factor puternic de difuzare a cîntecelor și jocurilor noastre, în marile mase de spectatori ale Capitalei. Ne exprimăm vie convingere că colectivul de conducere artistică a ansamblului, format din elemente tinere, va putea asigura printr-o muncă dîrză și neprecupețită, rezultatele artistice pe care le dorim cu toții.

★

In seara zilei de 24 august 1954, a avut loc la Arenele Libertății un spectacol dat de Ansamblul artistic de cîntece și dansuri al Ministerului Afacerilor Interne. Acest Ansamblu este format din: *cor bărbătesc, orchestră de acompaniament, orchestră de instrumente populare, echipă de dansuri,* soliști vocali și instrumentiști și un grup artistic. Ansamblul a fost

înființat la 11 decembrie 1947, avînd de atunci o activitate artistică susținută atît în Capitală, cît și în țară și peste hotare. In programul spectacolului au figurat următoarele piese corale: *„Cîntec pentru 23 August"* de I. Chirescu, maestru emerit al artei, laureat al Premiului de Stat, *„Sîntem pentru pace"* de Tulicov, *„Cîntecul armatei sovietice"* de Alexandrov, *„O zi cît zece sărbători"* de L. Profeta, *„Toată lumea are dor"* prelucrare de D. Macarie, solist tenorul C. Dumitrescu, *„Hațegana"* de Achim Stoia, laureat al Premiului de Stat, *„Ei uhnem"* prelucrare de A. Novicov, *„Spre poligon"*, cîntec ostășesc de V. Doboș, solist tenorul C. Dumitrescu, *„Te slăvim Republică"* de L. Profeta, soliști baritonii V. Bujor și C. Bulancea, *„Foaie verde viorea"*, cîntec popular prelucrat de G. Dumitrescu, laureat al Premiului de Stat, și *„Marșul, cavalcada și intrarea pandurilor în București"* din oratoriul „Tudor Vladimirescu" de G. Dumitrescu, soliste: sopranele Smaranda Gaspard și Angela Moldovanu. Așa cum a fost întocmit, programul a avut un conținut legat puternic de momentul mării sărbători. Corul ansamblului, acompaniat de orchestră, a luptat stăruitor pentru a realiza condițiile valabile unei manifestări artistice, legată de un prilej atît de important, și trebuie să recunoaștem că de data aceasta, mai mult decît la spectacolul de vizionare, rezultatele muncii artistice au fost mai bune. Corul, cu toate că are un debit fonic redus, a sunat mult mai omogen, răspunzînd prompt intențiilor dirijorului V. Giuleanu, care în felul acesta se pare că s-a acomodat mai bine cu formația pe care a condus-o. Și la corul acestui ansamblu se simte nevoia întăririi părților extreme (tenori I și basi II). La această majorare cantitativă, se impune o creștere și din punct de vedere calitativ a vocilor. Deoarece, în afară de valoarea timbrală, se simte și o oboseală, lucrul acesta trebuie să dea de gîndit dirijorilor, pentru ca ei să determine un salt calitativ atît în ceea ce privește problemele de maximă și minimă intensitate cît și cele raportate direct la interpretarea pieselor corale.

Problemele de repertoriu impun și ele acest lucru. Atunci cînd piesele muzicale sînt potrivite formației, atît din punct de vedere al concepției lor cît și al valorii artistice, ele stîrnesc în sufletul executantului un viu interes, determinînd o creștere calitativă a interpretării. Credem că nu toate piesele din programul spectacolului au îndeplinit această calitate. Spațiul nu ne permite a face o analiză amănunțită a pieselor din program, dar noi nu vom renunța să o facem la un prim prilej, pentru a demonstra cît mai cu folos necesitatea adaptării unui repertoriu cît mai potrivit cu posibilitățile de interpretare ale corului. Orchestra de acompaniament, comentatoare instrumentală, nu a ajutat oricînd corul pentru a obține cele mai bune rezultate, cîntînd în mod obișnuit la același grad de intensitate, nemenajînd vocile sau provocînd unele aritmii reciproce, care se fac simțite în decursul unei piese, așa cum s-a întîmplat cu „Hațegana" lui Achim Stoia sau cu cîntecul „O zi cît zece sărbători" de L. Profeta. Solista Angela Moldoveanu, cîntînd aria Anei din opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu, laureat al Premiului de Stat, ne-a dat prilejul să-i cunoaștem frumoasele calități vocale și felul deosebit cum a înțeles să interpreteze această arie. O contribuție tot atît de valabilă a dat împreună cu Smaranda Gaspard în duetul din oratoriul „Tudor Vladimirescu", de G. Dumitrescu, laureat al Premiului de Stat. Tenorul C. Dumitrescu a fost solistul pieselor: *„Toată lumea are dor"*, cîntecul ostășesc, *„Spre poligon"* de Viorel Doboș și *„Grănicerul"* de Listov. Am remarcat și în alte rînduri, subliniind și de data aceasta, prețioasa contribuție a acestui solist în cadrul programelor ansamblului, prin frumoasele-i calități vocale puse atît de inteligent în slujba interpretării de un înalt nivel artistic, așa cum ne-a demonstrat mai ales în cîntecul „Grănicerul" de Listov. Soliștii: basul N. Florei, în cîntecul *„Sîntem pentru pace"* de Tulicov, apoi bașii C. Bulancea și Vessa Bujor în cîntecul *„Te slăvim Republică"* de L. Profeta, au adus și ei o valabilă interpretare artistică în execuția pieselor indicate mai sus.

Formația de dansuri a ansamblului a completat programul artistic interpretînd: dansul militar *„Grănicerii"* pe un scenariu de Fl. Raba și muzica de G. Dumitrescu. Trebuie să mărturisim că socotim prea puțin realizată tema acestui dans, atît în felul cum sînt folosite unele scene prea cunoscute, perimate, ca cea „a cititului scrisorii" cît și atunci cînd grănicerii intră în luptă cu cei ce vor să treacă granița. Piesa are un caracter amorf, datorită faptului că elementele de pantomimă nu sînt organic îmbinate cu elementele de dans, în scopul bunei redări a subiectului. Pe baza muzicii la Rapsodia I-a în la major de George Enescu, Florin Raba în colaborare cu Floria Capsali au montat un scenariu coregrafic ale căror personaje: Ciobănița — Elena Tîrcolea, morărița — Marga Lazăr, ciobanul — Marin Alecu, vechilul — Solomon Polac și îndrumătorul — Spirea Pîrvu, au subliniat prin jocul lor măiestrit conturat, frumusețea cîntecului și jocului popular romînesc, prezentat într-o formă scenică nouă destul de interesantă ca realizare. In dansul militar sovietic *„Merișorul"* pe muzica lui Novicov, montarea coregrafică aparți-

nînd lui Igor Smirnov, soliștii Iacob Brumer, Marin Alecu, Nicolae Stoicescu, Carol Lutzoi, Gheorghe Constantinescu, Ilie Ioan și Petre Vlaicu, alături de ceilalți membri ai echipei, au realizat un frumos succes artistic.

Programul serii s-a încheiat cu poemul coregrafic *„Eliberarea patriei"*. Scenariul aparține lui Florin Raba iar montarea coregrafică Tamarei Carp și lui Iacob Brumer. Muzica poemului a fost scrisă de compozitorul Viorel Doboș. Soliști au fost: Mioara Angelescu, Corina Alecu, Iacob Brumer, Carol Lutzoi, Solomon Polac, Ilie Ioan, Alecu Marin, Nicolae Stoicescu și Gh. Constantinescu.

Interpretarea poemului coregrafic a fost realizată la un nivel mult superior față de cea de la spectacolul de vizionare, ultimul tablou, acel „al eliberării", căpătînd mai multă claritate, mai mult dinamism și o desfășurare vie de cald optimism și adevărat entuziasm.

Credem că s-ar mai fi putut totuși aduce îmbunătățiri în tablourile I și II, care au apărut și de data aceasta, schematice. Primul tablou amintește înscenarea unui dans „al negrilor" ce suferă din greu povara exploatării, iar tabloul cu „retragerea dușmanului" cu toată nota sa de umor, a avut mai mult un caracter de pantomimă.

In totalitatea lui, programul artistic al Ansamblului de cîntece și dansuri al Ministerului Afacerilor Interne s-a prezentat într-o formă mult superioară altor spectacole din trecut, ceea ce ne îndreptățește să credem că, înlăturînd lipsurile arătate, fie de ordin organizatoric, fie al interpretării pieselor corale în special, într-un viitor apropiat se poate ajunge la rezultate de un înalt nivel artistic.

Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori

Instrumentişti şi dansatori

de COSTEA PALTIN

Anul acesta, la a zecea aniversare a eliberării patriei, pe întreg cuprinsul ei a răsunat cîntec de viaţă nouă, cîntec de bucurie. Concursurile căminelor culturale şi ale caselor de cultură au fost un prilej minunat de cunoaştere a potenţialului, vieţii artistice de amatori din satele şi oraşele Republicii noastre. Desfăşurarea lor pe mai multe etape — faza comunală-raională-interraională şi regională — ne-a dat prilejul să putem urmări în mod atent întreaga evoluţie, începînd cu sătucul aşezat la poale de munte şi terminînd cu Capitala ţării. Dacă în anul 1951, la cel de al II-lea concurs al căminelor culturale, au fost antrenate peste 7.000 formaţii artistice de amatori, acum în 1954, numărul formaţiilor artistice a crescut mult, ajungînd la 11.000. Acest lucru ne bucură mult, el reprezentînd un stadiu puternic de dezvoltare a culturalizării maselor, care conştiente de forţele şi posibilităţile lor artistice, au început să activeze tot mai mult, fie în cadrul căminelor culturale săteşti, fie în cel al caselor de cultură raionale orăşeneşti. In cele peste 13.700 cămine culturale săteşti şi orăşeneşti şi 66 case de cultură raionale, numărul echipelor de dansuri populare, cor, teatru, ansambluri instrumentale ş. a. se ridică la 24.000, cuprinzînd peste 350.000 membri. Dragostea şi setea mare pentru cultură, face ca tot mai mulţi ţărani ai satelor noastre să pornească la întrecere, construind prin autoimpunere, lăcaşuri noi pentru căminele culturale. Doar puţine luni au trecut de cînd, mergînd pe meleaguri moldoveneşti, în satul Dorna Cîndrenilor din raionul Vatra Dornei, am văzut cum zi de zi se înălţa tot mai mult clădirea noului cămin cultural. „Am aşezat căminul nostru aici la poalili muntilui Onşoru şi vrem să-l facim, mai mari şi mai frumos dicît cel di la Gura Negrii. Muncim şi nu spunim la nimini pîn nu l-om isprăvi şi pi ormă vă vom pofti şî pi dumneavoastră. Atuncia puteţi să şi scriţi la gazetă dispri căminul nostru". Aşa-mi vorbea unul dintre inimoşii ţărani muncitori ai satului, cu mîndria lucrului înfăptuit numai din dragostea mare pentru tot ce-i frumos şi tot ce-i bun.

Casă nouă, muncă liber avîntată, viaţă nouă, aşa am întîlnit pretutindeni unde am fost pentru a ajuta şi îndruma activitatea echipelor artistice de amatori ale căminelor culturale. Elanul depus în munca artistică a echipelor, a depăşit cu mult închipuirea noastră. Mergînd pentru a cunoaşte tot mai mult felul cum muncesc şi cum se pregătesc echipele artistice pentru faza regională şi finală a concursurilor, în drumul ce-l făceam de la Iaşi la Paşcani, un coleg profesor, care mă însoţea, îmi povestea cu multă însufleţire de felul cum muncesc oamenii şi prin alte părţi. „Aşa, în raionul Hîrlău sînt în întrecere echipele artistice de la căminele culturale din satele Deleni şi Maxut". „Intrecerea este atît de îndîrjită — îmi spunea un alt tovarăş, — încît oamenii vin direct de pe cîmp la repetiţii, stau pînă după miezul nopţii, cîntă şi joacă, după care pornesc din nou la arie sau la cîmp". După o odihnă puţină îşi încep de cu zori iar munca grea a unei zile de vară. Soarele scăpăta după deal cînd am ajuns la Şcoala din Tătăruşi, raionul Paşcani. Se adunase lume multă. Sosise şi secretarul raionului de partid, tovarăşul Gheorghiu, însoţit de şeful Secţiei de cultură de la raion, tov. Ciurea, şi alţi activişti. A început repetiţia de cor. La poarta şopronului, o femeie tînără, legănîndu-şi pruncul la sîn, atentă la dirijor, cînta cu atîta însufleţire încît acest tablou, plin de duioşie, ne-a impresionat adînc.

In faţa noastră se concretizează o atitudine nouă a vieţii, a dragostei pentru comorile artistice, o adevărată „minune a minunilor" desprinsă din caierul poveştilor. O vedem, o simţim şi o trăim cu toţii.

Pretutindeni pe meleagurile ţării, acolo în creştetul munţilor, de unde ciobanii coboară în sat la repetiţie, aşa cum fac cei de la Jina, de la Poiana Sibiului, sau cei de la Leşu-Năsăud, regiunea Cluj, în satele adăpostite de dealuri, sau pe întinsul cîmpiei, acelaşi duh de viaţă nouă.

La faza finală a concursurilor căminelor culturale şi caselor de cultură, au sosit la Bucureşti, de pe toate plaiurile ţării, peste 2.000 de cîntăreţi vocali, instrumentişti, dansatori, recitatori şi prezentatori de programe artistice, fiecare cu măiestria artei lui. A început întrecerea cea mare la care au luat parte: *20 coruri, 5 formaţii de instrumente populare, 4 taraţuri, 33 echipe de dansuri populare, 40 solişti instrumentişti, 52 solişti vocali, 20 recitatori, 13 dansatori solişti şi 7 prezentatori de programe.* Rînd pe rînd, au trecut prin faţa noastră, toţi aceşti soli ai artei

populare, exprimîndu-şi în chip cît mai autentic, tot ce au avut mai bun şi mai frumos din cîntecul, jocul şi viersul popular.

ANSAMBLURI INSTRUMENTALE ŞI SOLIŞTI INSTRUMENTALI

Înainte de a arăta felul cum au fost clasificate formaţiile, socotim necesar să arătăm cum s-au orientat în organizarea lor cît şi în toate problemele de repertoriu. Astfel, numărul formaţiilor de fluieraşi a crescut mult în anii din urmă. După fluieraşii de la Jina, Poiana Sibiului, Vaideieni — raionul Horezu, Tigvanul Mic, Cătina — regiunea Ploieşti, cei de la Capu Satului de lîngă Cîmpulungul Moldovenesc, au apărut trişcarii de la Leşu — regiunea Cluj, apoi fluieraşii de la Hîrtoape şi cei de la Focuri — regiunea Iaşi. Toate aceste formaţiuni de fluieraşi au pus în valoare un repertoriu format în marea lui majoritate din cîntece păstoreşti, începînd cu „Ciobanul care şi-a pierdut oile" şi terminînd cu melodii de jocuri atît de iubite, ca: o învîrtită, un „de doi", o bătută, o feciorească, un brîu, o mocănească, o mărunţică, o corăghească sau un ciobănaş. Ne bucură mult faptul că s-a mers pe acest sens de orientare, care valorifică cu prisosinţă instrumentele noastre populare.

Aceste formaţiuni de fluieraşi, aşa cum sînt, la începutul lor, au dovedit preţuirea pe care o arată poporul nostru acelui:

„fluieraş de fag
mult zice cu drag,
fluieraş de os
mult zice frumos".

Fie că-i făcut din lemn, de trestie, de metal, fie că-i cu dop sau fără, mic sau mare, este nelipsit ţăranilor şi ciobanilor noştri, care acolo pe pajiştile însorite ale munţilor, păscîndu-şi turmele, îşi cîntă dorul, jalea sau bucuria. Pornind de sus de la munte, s-au unit mai mulţi la un loc, şi mergînd toţi într-un pas, şi-au construit fluiere în acelaşi ton şi, cîntînd, au observat că altfel sună cîntecul, mai puternic, mai bogat, mai plin de viaţă şi de bucuria ei. Aşa au făcut mărginenii de la Jina şi de la Poiana Sibiului. In 1951, un tovarăş de la Sibiu s-a dus la ei şi i-a învăţat meşteşugul de a cînta nu numai la unison, ca de obicei ci „în canon pe două voci" aşa cum spun specialiştii. Lor le-a plăcut acest fel de a cînta. La început nu l-au înţeles prea bine şi nici nu l-au reuşit prea mult. Alţi iubitori de cîntec păstoresc s-au dus şi ei pe plaiurile unde-şi pasc mărginenii oile. Şi aceştia i-au ajutat să înveţe mai bine meşteşugul de a cînta pe două şi trei voci. In dragostea lor cea mare, au ascultat, au muncit mult, au înţeles, iar acum cînd au venit la concursurile finale de la Bucureşti au cîntat aşa cum nici n-am fi gîndit. Bucuria noastră a fost şi bucuria lor. Ca o răsplătire a muncii, a marilor năzuinţi şi a realizărilor artistice pe care le-au dobîndit, au primit premiul întîi pe ţară. Cinste lor. Este frumos şi bine ca şi alţii să le urmeze exemplul. Trebuie să mărturisim cu bucurie că sînt mulţi care îi urmează. Cei de la căminul cultural din comuna Leşu — regiunea Cluj, sub buna îndrumare a compozitorului Tudor Jarda, cîntîndu-şi cîntecele lor şi alegîndu-le pe cele mai frumoase: cîntece de nuntă, de viaţă nouă, de bucurie, de dragoste, ca o răsplătire a muncii lor, au luat premiul al treilea pe ţară. Fluieraşii din Cătina, raionul Cislău, regiunea Ploieşti, au pornit-o şi ei la drum cu cîntecul. Cu neîncrederea copilului mic ce învaţă să meargă, au făcut totuşi paşi mari, hotărîţi, şi la sfîrşitul concursului au primit o menţiune de merit, care înseamnă foarte mult pentru început.

Moş Gheorghe, de la căminul cultural din comuna Rîpele, regiunea Bacău, cîntînd din fluier

Aceste rezultate le-am înregistrat cu multă bucurie în suflet. Un instrument popular, primitiv, nebăgat în seamă, ajunge astăzi să

fie socotit bază pentru un ansamblu instrumental. Este prea semnificativ și ne scutește de orice comentariu. Sextetul de fluieraș de la căminul cultural Trestieni — raionul Sinaia, ne-a ilustrat și el în cîntec, un peisaj pastoral de o rară frumusețe. Desigur că nu va trece mult timp și-l vom vedea culegîndu-și roadele vieții lui artistice. Ansamblurile de fluieraș și cobzari de la Hîrtoape și de la Focuri — regiunea Iași, după ce s-au organizat și s-au manifestat atît de promițător la etapa regională, vor ajunge și ele în faza de maturitate artistică ce le va asigura în viitor succese binemeritate. Și la fel ca ele, sînt multe altele.

Nu tot același lucru îl vom spune despre tarafurile și orchestrele populare. Cu toate că posibilitățile de organizare și dezvoltare sînt mai favorabile din punct de vedere numeric, deoarece în țara noastră se găsesc aproape în toate satele lăutari, dintre care unii foarte talentați, cu toate că sînt zeci și sute de sate și orașe care au cîte 20 pînă la 150 de lăutari profesioniști, antrenarea și activizarea lor pe lîngă căminele culturale s-a făcut mult mai greu. Cauzele sînt multe, cele mai frecvente fiind legate de lipsa de interes a celor chemați să-i atragă și să-i activizeze în munca artistică a căminelor culturale sătești și orășenești.

Acolo unde autoritatea locală a știut să-i stimuleze, s-au organizat formațiuni orchestrale, care fiind mici la început, au crescut numeric și calitativ. Rezultatele mai evidente au fost observate mai ales la orașe, dar n-au lipsit nici la unele sate. Totuși, majoritatea orchestrelor populare și tarafurilor care s-au prezentat la concursuri, atît din punctul de vedere al organizării cît și al repertoriului lor, au fost de-a dreptul improvizate. Astfel să nu ne mire faptul că la faza finală a concursurilor nu s-au prezentat decît patru formații. Dintre acestea, taraful căminului Govora-Sat, regiunea Pitești, a primit premiul II pe țară. Taraful din satul Gulia, raionul Fălticeni, regiunea Suceava, se află printre formațiile care s-au evidențiat în chip deosebit, fiind menționat pe țară. Taraful căminului cultural „Leonte Filipescu" din Capitală, înființat anul acesta, a fost și el printre formațiile menționate. Dintre formațiile orchestrale prezentate la concurs în faza finală au rămas două formații care nu au putut intra în clasificarea premierilor. Acestea au fost: taraful din *comuna Bogdănești, regiunea Bacău*, care s-a prezentat cu o formație de *8 viori, 2 țambale mici și baterie, cu 2 soliști vocali*, avînd un repertoriu mai slab și în parte necaracteristic regiunii Bacău. Așa-zisa „orchestră populară" a căminului cultural din *comuna Prejmer, regiunea Stalin* s-a prezentat în formația: *3 viori, 1 pian, baterie, 2 acordeoane, 1 clarinet, 1 trombon și 1 contrabas*. Este de la sine înțeles că o astfel de formație hibridă nu putea să aibă decît o sonoritate submediocră, lipsită total de caracteristicile unei orchestre populare. Ținînd seama și de faptul că avea un repertoriu cu totul slab, nepotrivit, într-un aranjament de-a dreptul improvizat, rezultatele nu puteau fi satisfăcătoare. In general s-a simțit lipsa de îndrumare din partea specialiștilor locali.

In suplimentul numărului 3/1954 al revistei „Muzica" am publicat un îndrumător special, menit să dea indicațiile necesare organizării formațiilor, întocmirii repertoriilor și alcătuirii programelor. De asemenea, au fost difuzate și conferințe la radio în vederea aceluiași scop. Din păcate însă — așa după cum am avut prilejul s-o constat — aceste recomandări nu au fost puse în practică de către conducătorii formațiilor respective.

Dintre soliștii instrumentiști prezentați la finala concursurilor s-au distins în mod deosebit:

Tița Aurelia din comuna Vidra — raionul Cîmpeni, regiunea Cluj, care a executat la tulnic o întreagă serie de „chemări" și semnale, folosind o tehnică neîntîlnită pînă acum la alți buciumași sau trîmbițași. Pentru aceasta a fost clasificată întîia pe țară. Premiul doi a revenit lui *Dumitru Ciobanu* (fluier) din comuna Moțăței, raionul Calafat, regiunea Craiova și lui *Gheorghe Machedon* — cimpoi — din comuna Pereni, regiunea Bîrlad. Amîndoi, la instrumentele lor, au folosit un repertoriu autentic, de valoare artistică recunoscută, într-o execuție corespunzătoare. Premiul trei a fost cîștigat de *Vasile Radu* — clarinet — din comuna Gîștești, raionul Pașcani, regiunea Iași, de *Petre Rusca* — cimpoi — din Slănic-Broșani, regiunea Ploiești și de *Tudor Trăistaru* — fluier — din Snagov, regiunea București.

Au primit mențiuni: *Băluță Ion* (fluieraș) din Jilava, raionul 23 August, regiunea București, duetul bulgar de tibulci format din *Jordan Dobre* și *Evdochie Ștefan* din comuna Lunca, regiunea Constanța; *Petre Baicu* — cobză — din comuna Dolhasca, regiunea Suceava; *Petre Ciocoiu* — la două paie — din Bîrzenii de Pădure, regiunea Craiova și *Gheorghe Bălțeanu* — caval — din comuna Răcăciuni, regiunea Bacău.

In general, soliștii instrumentiști care au fost premiați și menționați, au avut meritul de a pune în valoare repertoriul local și regional, cel mai reprezentativ, la instrumentele populare cele mai iubite de poporul nostru. Exemplul lor trebuie urmat de toți cei care, acolo în satele îndepărtate, își doinesc cîntecele, punînd în execuția lor atîta măiestrie. Pe mulți dintre aceștia, noi îi cunoaștem, îi

prețuim și așteptăm ca la concursurile viitoare să-și cîștige și ei loc de cinste printre premiați. Ceea ce a fost deosebit de îmbucurător a fost felul cum unii soliști pun atîta dragoste față de instrumentele și cîntecele lor. Ce-i mai simplu decît două paie? Și totuși, Petre Ciocoiu din Bîrzenii de Pădure, regiunea Craiova, ne-a putut executa din două paie, o serie de cîntece în care a dovedit o tehnică neîntîlnită pînă acum la un pseudoinstrument cu calități timbrale asemănătoare unui cimpoi în miniatură. Cîtă ingeniozitate pusă în slujba frumosului! Și ceea ce ne bucură, este faptul că nu-i singurul, ci mai sînt atîți alții ca el, care pornesc de la fluieratul din gură, din solzi de pește, folosesc apoi cele mai felurite instrumente populare, cu care își cîntă cîntecele dragi lor și nouă tuturor. Față de numărul considerabil de mare al acestor soli ai cîntecului popular, socotim că încă mulți alții au rămas neantrenați în concursuri și deci necunoscuți nouă, datorită unor lipsuri organizatorice care trebuiesc să fie lichidate în cel mai scurt timp.

ANSAMBLURI DE DANSURI POPULARE ȘI SOLIȘTI

In bogăția de colorit a portului, în unduirea maramelor de borangic, hora satului saltă voioasă în pași sprinteni tinerești. Bătrînii stau pe de lături, privesc, iar unii intră și ei în joc spre „a arăta la bătrînețe ce-au putut la tinerețe". Bucuria vieții îi cuprinde pe toți, și mic și mare, și tînăr și bătrîn. In zilele de sărbătoare se adună la căminul cultural unde joacă, cîntă și se veselesc. Cu prilejul concursurilor din anul acesta, în afară de jocurile populare așa cum sînt cunoscute la hora satului, au apărut unele preocupări noi legate de „dansul cu temă". Izvorît din actualitatea frămîntărilor vieții noi, el oglindește etapele avansate spre care tinde poporul.

Este surprinzător de interesant faptul că această orientare spre dansul cu temă a căpătat realizări mult mai izbutite la formațiile de amatori decît în unele cazuri la ansamblurile mari de profesioniști. Este de ajuns să reamintim rezultatele concursurilor din anul trecut, cînd multe dintre echipele artistice de amatori ale sindicatelor, au pus în valoare unele teme dificile pe care le-au rezolvat cu mult discernămînt și gust artistic.

La concursurile căminelor culturale, în marea lor majoritate sătești, problema dansului cu temă a fost privită cu mult interes și realizată potrivit unei orientări juste. Ceva mai mult, tema a fost însușită nu numai de grup ci și de soliști, așa cum ne-a dovedit *Rusu Ilie* din Berevoii Mari, raionul Făgăraș, regiunea Stalin, în dansul cu temele: *„Cultura cartofilor"*, *„Coasa"* și *„Predarea cotei"*, pentru care a fost distins cu premiul întîi. Temele noi, care oglindesc aspectele luptei pentru socialism, au fost pe deplin însușite de o serie de echipe; astfel cea de la Gheorghieni, regiunea Cluj, a folosit un tablou sugestiv al *„Cooperativei satului"*, pe care s-au brodat apoi o serie de dansuri populare ce prin prezentarea lor scenică, au aparținut organic temei propuse, măiestrit redate, ceea ce i-a atras echipei premiul întîi pe țară. Un alt rezultat pozitiv l-a dat echipa de dansuri a căminului cultural din comuna Potelu, regiunea Craiova. Folosind tema *„Cultura bumbacului"*, aceasta a reușit ca într-o serie de imagini vii, bazate pe un ritm bogat, în care tehnica jocului bine închegat, îmbinată cu o precisă omogenitate și autenticitate de pas, să realizeze o serie de figuri sugestive ce subliniau just tema propusă. Echipa de dansuri a fost distinsă cu premiul trei pe țară.

Au mai fost și alte echipe ca aceea tătărească de la Tulcea cu tema *„In vizită"*, care — așa cum a fost realizată, lipsită de dinamism scenic, folosind unele elemente formale, — nu s-a bucurat de succes. La fel și echipa de joc a căminului cultural din *Agăș*, regiunea *Bacău* care a realizat tema *„Eliberarea patriei noastre"* în chip formal, schematic, fără a-l pătrunde și pune în relief. In general, celelalte echipe de dansuri au mers pe linia prezentării dansurilor în formă de suită, unele avînd și preocupări de prezentare scenică mai deosebită.

Iată ordinea premierii lor:

Echipa de joc a căminului cultural din *comuna Logig, raionul Reghin, Regiunea Autonomă Maghiară* și echipa de joc a căminului cultural din *Gheorghieni, regiunea Cluj*, au primit premiul întîi pe țară.

Echipele de joc ale căminelor culturale din *comuna Stănești regiunea Pitești*, din *comuna Lăpugiul de Jos, regiunea Hunedoara*, și din *comuna Aleșd, regiunea Oradea* au primit premiul doi pe țară.

Echipele de joc ale căminelor culturale din *comuna Obreja, regiunea Timișoara, comuna Seceni, regiunea Arad, comuna Mereni, regiunea Constanța, comuna Potelu, regiunea Craiova*, și *comuna Seuț, regiunea Cluj*, au primit premiul trei pe țară.

Echipele de joc ale căminelor culturale din *comuna Bocșa Română, regiunea Timișoara, comuna Belțiug, regiunea Baia Mare, comuna Moldova Veche, regiunea Timișoara, orașul Tulcea, regiunea Galați, comuna Colonești, regiunea Pitești, comuna Ciocîrlia, regiunea Constanța, comuna Tudora, regiunea Suceava, comuna Soveja, regiunea Bîrlad* și cea a *cămi-*

nului cultural „Leonte Filipescu" din Capitală, au primit menţiuni de merit.

Dintre echipele de jocuri ale caselor de cultură, a luat premiul doi pe ţară, echipa casei de cultură din parcul *I. V. Stalin-Bucureşti.* Ea a dovedit o frumoasă tehnică, un viu dinamism şi o prezentare scenică aleasă.

In ceea ce priveşte costumele şi în general, portul în care s-au prezentat toate echipele de pe întreg cuprinsul ţării, trebuie să recunoaştem că ele au adus o bogăţie neasemuită pe scena Teatrului Consiliului Central al Sindicatelor. S-au remarcat în mod deosebit portul oltenesc, cel din Argeş şi Muscel, cel din comuna Vama, regiunea Suceava şi cel de la Sălişte-Sibiu.

De semnalat faptul că regiunea de munte este cea mai bună păstrătoare a portului, cu toate caracteristicile autentice tradiţionale. Cum cobori de la deal spre cîmpie, fie în lunca Prutului, a Dunării sau pe cursul inferior al Tisei, se simte tot mai mult destrămarea portului popular. Lucrul acesta s-a putut vedea prin felul de prezentare scenică a echipelor din regiunea Bucureşti, din zona de cîmpie; la echipa de jocuri din Seceani, regiunea Arad, unde fetele erau îmbrăcate cu bluze albe, fuste plisate, avînd mai caracteristice doar baticurile din cap, brodate cu fir. Bărbaţii erau îmbrăcaţi cu pantaloni gri bufanţi, cu ilice sîrbeşti sau veste obişnuite, cu pălării gri şi încălţaţi cu cizme. Desigur că o astfel de prezentare n-avea nimic comun cu caracteristicile portului local, în măsura în care el se mai păstrează. Credem că este absolut necesar să se găsească toate posibilităţile de stimulare pentru păstrarea portului, care reprezintă una dintre comorile minunate ale poporului. Un rol pozitiv trebuie să-l joace şi cooperativele de producţie de specialitate, ce trebuiesc să aibă în seama lor cultivarea frumosului exprimat atît de viu în cromatica portului cît şi în măiestria cusăturilor.

Trebuie să spunem răspicat că echipele de jocuri s-au îndepărtat totuşi de autenticitate, mergînd pe linia unui simplism, a unor elemente decorative de gust ieftin, care de multe ori au la baza lor necunoaşterea realităţii, necunoaşterea specificurilor regionale şi locale, asociată cu o lipsă de gust în ceea ce priveşte problemele de cromatică a portului. Se impune un salt calitativ care să stimuleze şi iniţiativa creatoare pentru păstrarea şi cultivarea unui bun tradiţional ce nu trebuieşte să dispară.

După cele cîteva observaţii fugitive făcute asupra portului şi implicit a prezentării scenice a dansurilor, este cazul să spunem şi acum, în 1954, ca şi la concursurile căminelor culturale din 1951, că se observă în general, o scădere în ceea ce priveşte muzica dansurilor. Este o poziţie greşită care pune pe ultimul plan muzica ce susţine dansul în toată desfăşurarea lui. Felul de a veni pe scenă cu o formaţie instrumentală improvizată, insuficientă, nereprezentativă, în loc să ajute şi să întregească, din contră, scade din valoarea execuţiei dansului, fapt constatat şi de data aceasta, cu ocazia concursurilor căminelor culturale. Facem remarca chiar la trei echipe care au fost premiate, cum a fost cea din Logig, Regiunea Autonomă Maghiară, cea de la căminul cultural din Seceani, regiunea Arad şi cea din comuna Obreja, regiunea Timişoara. In special, ultima echipă a apărut pe scenă cu o formaţie instrumentală formată din: o trompetă cu surdină, un saxofon, acordeon şi vioară. Mai lipsea o baterie pentru a avea o formaţie destul de cosmopolită de jazz.

Au fost şi exemple pozitive date de echipa de dansuri de la Moldova Veche, regiunea Timişoara, care a fost însoţită de o formaţie redusă de tamburiţe, precum şi echipa de dansuri ruseşti şi ucrainene a căminului cultural „Pescarul roşu" din Tulcea, regiunea Galaţi, care a venit cu o formaţie instrumentală reprezentativă.

In viitor, socotim necesar ca toate echipele de dansuri să fie însoţite de tarafuri mici, alcătuite potrivit specificului local şi regional care să fie capabile ele însile a aduce pe scenă o contribuţie artistică preţioasă.

Una dintre problemele care cer o neîntîrziată rezolvare este aceea a dirijorilor de coruri şi formaţii instrumentale, precum şi a instructorilor de dansuri populare. Acolo unde dirijorul este un element bine pregătit, de specialitate, bine orientat politic, rezultatele nu întîrzie să se vadă, chiar dacă formaţia corală sau instrumentală este mai slabă la început. Acolo unde dirijorul este slab pregătit, chiar dacă are posibilităţi mari în ceea ce priveşte formaţia corală sau instrumentală pe care o conduce, el nu poate pune în valoare posibilităţile artistice ale formaţiei respective, îi frînează şi-i condiţionează greşit activitatea şi dezvoltarea iar pînă la urmă, ajungînd la un punct maxim, îngăduit de posibilităţile lui artistice, plafonează total dezvoltarea formaţiei la un nivel scăzut, necorespunzător. Am întîlnit acest fenomen destul de des în munca noastră de îndrumare artistică pe teren şi el reprezintă un pericol pentru dezvoltarea vieţii formaţiilor corale sau instrumentale.

Exemple am putea da prea multe, ceea ce impune să se ia toate măsurile de înlăturare a acestui fenomen negativ. Se recomandă ca pe regiuni să se facă de către specialiştii în materie, cursuri de specialitate de mai mare

durată, pentru a da în mod practic, un ajutor substanțial cadrelor artistice de conducere.

In ceea ce privește instructorii de dans, îi putem împărți în două mari categorii. Unii care cunosc dansul popular dintr-o regiune mai mare sau mai mică, ale căror posibilități sînt limitate la învățarea dansurilor de către echipe, pe măsura capacității lor artistice de redare a dansului. Alții, de pe la orașe, cunosc mai puțin dansul popular dar au cunoștințe despre dansul clasic și o oarecare practică de balet. Și unii și alții pot asigura echipelor lor rezultate pozitive atunci cînd mergînd pe linia cunoașterii și dezvoltării în chip creator a dansului, folosind posibilitățile juste de scenizare, realizează o interpretare realistă a dansului, păstrînd legătura organică a pasului, unele elemente de desfășurare, asigurînd totodată adaptarea dansului la o temă oarecare, capabilă să reflecte realitatea vieții noi.

Mai există un grup restrîns, pe care nu l-am adăugat celor două categorii. El este format dintr-un număr de profesioniști, buni cunoscători ai dansului popular și clasic, elemente bine pregătite sub toate raporturile. Locul lor este în mijlocul celor mulți care au nevoie de ajutor și îndrumare. Lipsa lor se resimte destul de mult pe teren. Cu cît munca de îndrumare a echipelor culturale de amatori, se va face tot mai mult simțită, cu cît umărul îndrumătorului artistic va fi tot mai aproape de umărul celui ce simte nevoia îndrumării, cu atît rezultatele vor fi mai bune.

In ceea ce privește orientarea și ajutorul dat soliștilor vocali și instrumentiști, vom căuta ca, deocamdată, să-i învățăm a-și alege un repertoriu cît mai corespunzător posibilităților vocale sau tehnicii instrumentului, la care să nu lipsească niciodată un conținut valoros și o interpretare cît mai realistă.

Acum, cînd cunoaștem rezultatele concursurilor căminelor culturale și caselor de cultură din țara noastră, atît pe cele pozitive, destul de numeroase și pe cele negative, pe care le-am dori împuținîndu-se și dispărînd, este de datoria noastră să tragem toate învățămintele necesare unei bune organizări, bune orientări și bune dezvoltări în viitor. Pentru aceasta se impune ca la căminele culturale sătești, orășenești și la casele de cultură raionale să fie puși oameni pricepuți, capabili prin munca, prin cunoștințele și dragostea lor, să ajute la mersul înainte al activității culturale din sate și orașe. La secțiile culturale de la raioane și regiuni, de asemenea să fie puși conducători cu un nivel politic ridicat, dublați de calitatea de buni organizatori, buni cunoscători și animatori ai vieții cultural-artistice, care fiind ajutați în munca lor de oameni de specialitate, să poată asigura un deosebit progres în viața culturală a raionului sau regiunii respective. Acolo unde astfel de elemente au existat, roadele n-au întîrziat să se vadă. Acolo unde rezultatele au fost slabe, trebuie analizat cu toată atenția fiecare caz în parte, iar elementele care nu corespund muncii, care țin pe loc, care nu ajută la mersul mai departe, să fie înlocuite cu oameni capabili, care să asigure, atît sub aspectul organizatoric cît și cel tehnic artistic, o bază puternică de dezvoltare a vieții culturale la sate și orașe. Este o datorie importantă de ordin organizatoric ce aparține Ministerului Culturii și Direcției Generale a Așezămintelor Culturale din țara noastră. In ceea ce privește problemele de îndrumare artistică, se simte nevoia ca Uniunea Compozitorilor, împreună cu toate instituțiile de artă, să sprijine în mod activ și permanent, această acțiune de ridicare a nivelului cultural artistic al maselor de la sate și orașe, prin compoziții muzicale de o valoare artistică mare, axate pe realitățile vii ale timpului. Casa Centrală a Creației Populare din Ministerul Culturii, trebuie și ea să aducă o puternică contribuție de teren, alături de Institutul de Folclor și alte instituții în sarcina cărora se află problemele de îndrumare artistică. Munca de îndrumare artistică a maselor trebuie în permanență sprijinită prin emisiunile posturilor noastre de radio, care în chip viu să exemplifice tot ce este bun și valabil pentru a ajuta în muncă formațiile de amatori și profesioniști din țara noastră. Prin manifestările lor pe întreg cuprinsul țării ansamblurile mari artistice trebuie să servească drept exemple vii de imitat, așa cum ele au fost ajutate în munca lor, de exemplul magistral dat de formațiile artistice din U.R.S.S.

Fiecare dintre noi, la locurile de muncă unde ne găsim, să ne avîntăm cu toate forțele și cu tot ce avem mai bun, pentru a ajuta și asigura astfel mersul înainte spre viitorul fericit al patriei noastre.

Coruri şi solişti vocali

de GEORGE DERIEŢEANU

Problemele ridicate de acest concurs sînt multiple şi deosebit de importante pentru creatorii noştri de artă.

Un fenomen caracteristic al acestui concurs este acela al valorificării folclorului local în spiritul conservării trăsăturilor lui autentice, îmbogăţindu-l în conţinut, desăvîrşindu-l, şlefuindu-l permanent în formă, cu o tematică nouă care reflectă condiţiile social-politice ale satului de astăzi.

Consider ca un element pozitiv faptul că majoritatea echipelor au mers pe această linie, uneori cu ajutorul instructorilor respectivi, iar alteori chiar cu concursul unor compozitori consacraţi. S-au prezentat numeroase lucrări muzicale bazate pe folclor local, unele dintre ele chiar în forme mai dezvoltate.

Din formaţiile care au ales această linie de manifestare artistică trebuie să citäm în primul rînd corul căminului cultural din *comuna Leşu, raionul Năsăud, regiunea Cluj,* care a obţinut premiul întîi.

Această puternică formaţie corală s-a distins prin: dinamismul vocilor, siguranţă în execuţie şi o interpretare realistă. Repertoriul era compus din minunatele cîntece ale pădurenilor din şesul Ilvei, prezentate în prelucrarea atentă şi inspirată a compozitorului clujean Tudor Jarda, dirijorul lor. Un element nou, preţios şi original, a constat în faptul că această echipă a cîntat acompaniată de o mică formaţie orchestrală, alcătuită din instrumente populare uzitate în regiune (trişcă, fluier, buhai, tîngălău), realizînd o interesantă polifonie populară. Insă ceea ce a impresionat mai mult pe auditorii acestui valoros colectiv artistic a fost interpretarea repertoriului cu pronunţia şi emisiunea naturală specifică stilului dialectal al regiunii. Din piesele audiate s-au remarcat: „Cîntecul ţăpinarilor" ce povesteşte despre viaţa aspră pe care o duceau în trecut muncitorii de la „ţapină" [1]) şi „firiz" [2]) din Valea „Gerboasei" (Ierboasa), cum spunea în dulcele grai ardelenesc minunatul prezentator de programe al regiunii Cluj, *Aurel Pralea.* In acest cîntec s-au făcut auzite strigătele obişnuite ale muncitorilor din pădurile noastre, strigătele-semnal de muncă: *volta* (întoarce bușteanul), *tira* (atenţie), *barda* (daţi-i drumul), care dădeau acestei melodii un deosebit farmec.

Cîntecul „Dusu-s-a bădiţa, dus" este o minunată replică contemporană a unui străvechi şi trist cîntec de cătănie, dar iată ce spune poetul despre feciorii care merg acum la oaste:

„Dusu-s-a bădiţa dus
Pe dealu-Bistriţei, sus.
Nu s-o dus să nu mai vie
Ci s-o dus să-nveţe a scrie.

Din repertoriul aceleiaşi formaţii s-a remarcat şi *„Cîntecul găinei"* realizat după o veche oraţie de nuntă din Ardealul de Nord.

Aci trebuie să spunem că prelucrarea compozitorului Tudor Jarda a fost deplin realizată, el ştiind să dezvolte o scriitură polifonică potrivită cu spiritualul conţinut al versurilor.

Tot în acelaşi spirit în ceea ce priveşte alcătuirea repertoriului, dar mai apropiat ca stil şi tehnică interpretativă de formaţiunile profesioniste decît de cele săteşti, s-a situat şi corul căminului cultural din *comuna Poiana, regiunea Hunedoara* condus de Gh. Bogdan, formaţie distinsă cu premiul întîi.

Acest cor a interpretat în combinaţie cu vestiţii fluieraşi din *comuna Jina, regiunea Hunedoara* o suită de cîntece locale „Pe plaiuri mărginene" în prelucrarea compozitorilor Ion Munteanu, Gh. Bogdan şi Gh. Şoima. Diversitatea ritmică şi melodică a temelor şi combinaţia de timbre obţinută prin jocul fluieraşilor cu corul, a dat un aspect original acestei lucrări, cu toate că grupele de voci sau instrumente mai mult alternau dialogînd, în stil antifonic, decît se combinau prin suprapunere.

Corul căminului cultural din *comuna Călineşti, raionul Topoloveni, regiunea Piteşti* (premiul II pe ţară) s-a remarcat prin prezentarea cîntecelor locale „Mîndra mea din Călineşti", prelucrare de Ion Ionescu, dirijor al corului, şi cîntecul „Foaie verde viorea", prelucrat de compozitorul Gh. Dumitrescu.

1) Ţapină = cîrlig de fier cu coadă vîrtoasă de lemn.

2) Firiz = fierăstrău de mine — serveşte la mutarea buşteni lor.

Corul casei de cultură *„Ion Vidu" din Lugoj* (premiul II pe țară) s-a distins cu cîntecele: „Mîndruliță pui, pui, pui", prelucrat de profesorul Dimitrie Stan, și „Sus pe Semenic" de compozitorul timișorean Nicolae Ursu, ambele frumos și valabil construite.

Corul ruso-ucrainean al căminului cultural orășenesc „Pescarul roșu" din *Tulcea, regiunea Galați* (premiul III pe țară) ne-a prezentat o justă și antrenantă prelucrare de cîntece pescărești făcută de conducătorul său Simion Gheorghiu. Dintre cîntecele audiate se detașează ca cel mai valoros atît în interpretare cît și în tratarea vocală, „Cîntecul despre Dunia".

Bine realizată este și prelucrarea „Cîntecului bihorean" de Romulus Botto, audiată în interpretarea corului căminului cultural din *comuna Mărghita, regiunea Oradea.*

Interesante și cu măiestrie construite sînt și prelucrările „Ionel cu păr bălai" și „Hora moldovenească" ale compozitorului ieșean Ionescu-Pașcani, executate de corul căminului cultural *Tătărași-Iași.*

S-au mai remarcat aranjamentele corale interpretate de formațiile artistice ale căminelor culturale din *Petek-Odorhei, Peciul Nou-Timișoara, Sălișteа-Sibiu* și casa de cultură *„Șt. Sahumian"* din București.

★

Repertoriul soliștilor vocali prezentați în acest concurs a fost alcătuit din cîntece populare, muzică de estradă, muzică cultă.

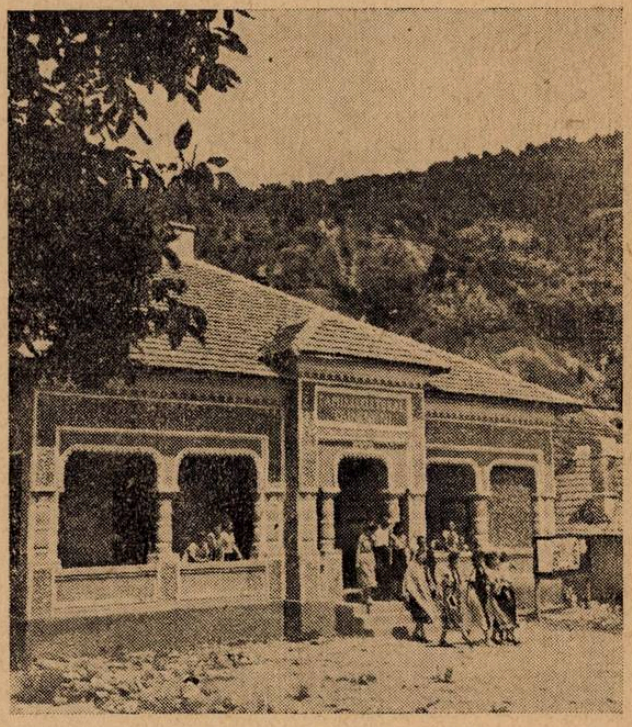
S-a remarcat în mod deosebit în acest concurs țăranca muncitoare *Măriuca Precup* din *comuna Leșu, raionul Năsăud, regiunea Cluj,* care urca pentru prima oară pe scările scenei. In interpretarea doinei „Colo sus pe munte verde" ea a dovedit o avansată tehnică a vocalizării și un simț artistic, nativ, foarte puternic, fiind distinsă cu premiul întîi.

De asemenea premiul întîi au mai obținut Vochescu Radu, din *comuna Șipotul, regiunea Craiova,* care a cîntat o minunată doină bătrînească din Oltenia, și Prodan Maria din *comuna Poiana, regiunea Hunedoara,* pentru interpretarea cîntecelor „Cînd era bade-n cîndrel" și „Hațegana".

Cîntecele minorităților naționale conlocuitoare au fost viu reprezentate în acest concurs. S-au remarcat duetul german Hoprich Eva și Renten Schuss din *comuna Cristian, raionul Sibiu,* regiunea Stalin, care a interpretat în stilul tradițional săsesc, frumoasele cîntece „Kuckuk in den grünen Wald" și „Uefers Bächlein", duetul armean Suiza Exergian și Seta Telalian de la *Casa de Cultură „Ștefan Sahumian"* din București cu cîntecul „Erevan" și trio-ul sîrbesc din *Moldova Veche raionul Moldova Nouă, regiunea Timișoara.*

Unele formații și soliști au arătat largi posibilități tehnice, abordînd nu numai cîntece populare dar chiar piese clasice romînești sau străine, de exemplu:

Corul din *comuna Călinești-Topoloveni* a interpretat „Serenada" de Brahms, corul casei de cultură din Alexandria, „Dorul" de Constantin Baciu și corul „Secerătorilor" din opera „Cavaleria Rusticană" de P. Mascagni, corul casei de cultură „Ion Vidu" din Lugoj a cîntat



Clădirea căminului cultural din comuna Cîineni, regiunea Pitești

„Ana Lugojana" de I. Vidu, corul căminului din comuna Peciul Nou-Timișoara, „Der Schweitzer" de Silcher, corul casei de cultură „Ștefan Sahumian" din București, fragmente din „Cantata Patriei" de Arutiunian, solistul Paul Nicolescu din Tîrgoviște, aria lui Ștefan din opereta „Vînt de libertate" de Dunaevski.

Cîntecul sovietic a ocupat un loc de cinste în repertoriul formațiilor participante, remarcîndu-se în mod special interpretarea în limba rusă a „Valsului Amurului" de Socolov, de către corul căminului cultural Sălișteа, raionul Sibiu, regiunea Stalin.

Unele manifestări cu caracter formalist în interpretare s-au făcut evidente mai mult la colectivele artistice orășenești și în mod deosebit la corul *casei raionale de cultură din Tîrgoviște* care a practicat o interpretare plină de exagerări, cu efecte rupte de conținutul real și o dinamică neadecvată, foarte vizibilă în execuția piesei „Noapte de vară" de G. Galinescu. Este regretabil că această formație artistică ce posedă un stil de emisiune, omogenitate generală și pe compartimente vocale,

destul de bună, nu şi-a putut valorifica însuşirile din cauzele arătate.

★

Un alt fenomen caracteristic al acestui concurs a fost prezenţa în mică măsură a acelor cîntece de mase cu un conţinut agitatoric direct.

Lucrările de acest gen ale compozitorilor noştri au fost slab reprezentate în repertoriul formaţiunilor şi soliştilor.

Cred că aceasta se datoreşte caracterului inaccesibil al multora din cîntecele de mase scrise în ultimul timp şi în special difuzării defectuoase a creaţiei compozitorilor noştri.

Astfel în repertoriul echipelor şi soliştilor participanţi la acest concurs de o frecvenţă nejustificată s-au bucurat unele compoziţii slabe ca valoare artistică şi educativă. Printre acestea sînt: „Ţarina" de C. I. Simionescu, ale cărei versuri idilice minimalizează munca pe ogoarele noastre, „Mărie, lele Mărie" de Ion Dragomir, piesă ale cărei deficienţe în scriere pretind coriştilor eforturi, fără un rezultat artistic satisfăcător, precum şi unele cîntece simpliste ca factură şi conţinut ale lui Nicorescu. Pe aceeaşi linie se situează şi „Cîntecul pentru patrie" de Ladislau Roth cîntat de solista Gicu Speranţa din Lugoj, „Ionel bătute-ar sfîntul, cum îţi bate freza vîntul", cîntat de Radu Ioana din regiunea Iaşi.

De asemenea ţin să arăt că o bună parte a lucrărilor audiate au versuri slabe, convenţionale şi şablonarde.

Aceste aspecte negative ale repertoriului formaţiilor artistice de amatori de la oraşe şi sate nu umbresc însă succesul deplin obţinut prin munca asiduă şi avîntată a formaţiunilor noastre, lipsurile sezisate aparţinînd Uniunilor de creaţie din R.P.R., precum şi forurilor de îndrumare a activităţii echipelor artistice de amatori.

Este foarte greu de pretins conducătorilor acestor echipe de a-şi forma un repertoriu adecvat specificului lor de muncă şi condiţiilor tehnice ale formaţiilor, cînd unii din creatorii noştri de frunte se dezinteresează de creaţia în domeniul cîntecului de mase, lăsînd acest gen de cea mai largă popularitate în seama unui grup de compozitori care prezintă mereu aceleaşi evoluţii de formule vocal-corale, lipsite de sens şi inspiraţie.

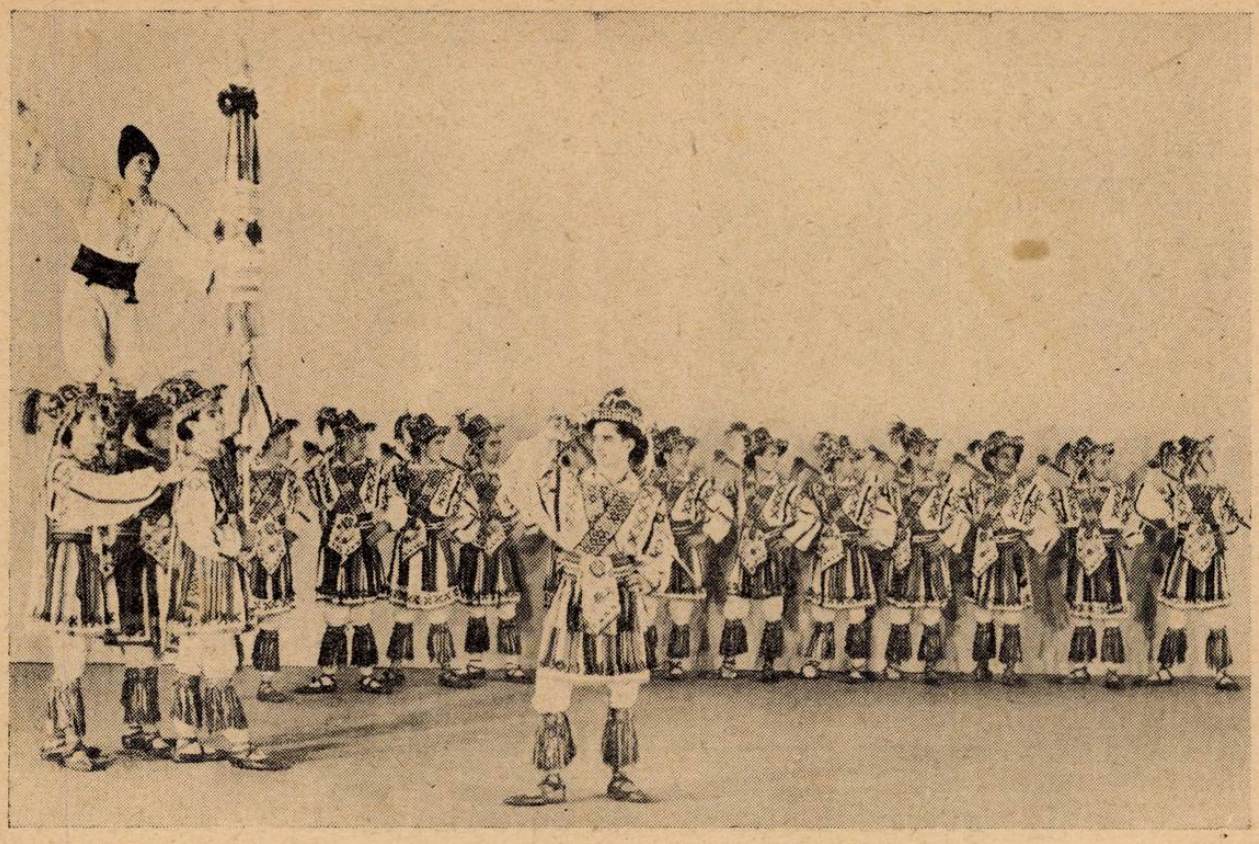
Cred că la acest concurs, atît în pregătire cît şi în desfăşurarea lui, ar fi trebuit să existe un mai strîns contact al compozitorilor cu echipele artistice de amatori de la sate, cu masa celor cărora li se adresează. Compozitorii nu ar fi avut decît de învăţat din această legătură.

Creaţia multor compozitori vădeşte o lipsă de cunoaştere a vieţii de muncă şi luptă a ţăranilor noştri muncitori.

Modul în care a muncit profesorul Tudor Jarda este pentru noi o pildă vie. Devotamentul cu care şi-a pus el toate cunoştinţele artistice, tehnice şi forţa sa de muncă în slujba ţăranilor muncitori din comuna Leşu, scoţînd la iveală frumoasele lor cîntece, dragostea cu care l-au primit aceşti ţărani şi zelul ce au depus pentru a realiza formaţiunile de cor şi orchestră răsplătite prin premiile concursului, trebuie să rodească şi printre noi.

De asemenea acţiunea de valorificare şi îmbogăţire a repertoriului formaţiunilor noastre de amatori precum şi contactul strîns cu acestea, a compozitorului Gh. Şoima, sînt foarte lăudabile.

Lărgirea bazei de mase a mişcării artistice de amatori din ţara noastră, nivelul tehnic ridicat al formaţiunilor fruntaşe, dragostea pentru artă şi cultură a maselor de oameni ai muncii, pretind compozitorilor noştri o creaţie corespunzătoare, care să cînte lupta, succesele şi aspiraţiile lor în construirea socialismului în patria noastră.



Echipa de dansuri a Ministerului Afacerilor Interne interpretînd dansul „Căluşarii"

Corul căminului cultural din comuna Călineşti, regiunea Piteşti

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

I. P. 2 — c. 49

Preţul lei 1.—

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon 1.33.61

Intrepr. Poligr. Nr. 2. — c. 48

Preţul lei 2,50

MUZICA

10

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1954

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 10 — Anul IV — octombrie 1954

APARE LUNAR

O înaltă apreciere a muzicii noastre

Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pentru lucrările deosebit de valoroase realizate în anul 1953 constituie un eveniment sărbătoresc în viaţa culturală a ţării noastre.

Un număr impunător de lucrări din domeniul ştiinţei şi artei, activitatea rodnică a unor savanţi, tehnicieni inovatori şi artişti, au fost înscrise pe frontispiciul culturii noi — adaos la bogatul mănunchi al cuceririlor obţinute în acest domeniu, sub soarele luminos al regimului democrat-popular.

Poporul nostru salută realizările savanţilor şi artiştilor săi. El preţuieşte şi înconjoară cu dragoste detaşamentul înaintat al oamenilor de cultură care contribuie, cu fiecare operă nou înfăptuită, la întărirea şi prosperitatea patriei dragi.

Publicul larg al iubitorilor de muzică a primit cu interes şi cu deosebită bucurie acordarea Premiului de Stat în domeniul creaţiei şi interpretării muzicale.

Este încă viu în memoria multora trecutul nu prea îndepărtat cînd, lăsată să se desfăşoare în voia întîmplării, răzbătînd cu greu prin valul înăbuşitor al cosmopolitismului, muzica romînească era considerată la periferia culturii naţionale.

Numai orînduirea noastră nouă a putut oferi un liman prielnic muzicii romîneşti descătuşînd energiile creatoare, situînd problemele vieţii muzicale în centrul preocupărilor, ridicîndu-le la însemnătatea unor chestiuni de stat.

Expresie vie a atenţiei şi îndrumărilor acordate de către Partid şi Guvern, succesele obţinute pe tărîmul muzicii confirmă justeţea şi trăinicia politicii noastre culturale.

Legătura strînsă cu viaţa şi simţirea poporului, lupta pentru îndepărtarea şi lichidarea rămăşiţelor burgheze în gîndirea şi practica artistică, punerea hotărîtă şi pasionată a problemelor legate de construirea socialismului, iată ce caracterizează activitatea creatoare şi interpretativă a celor mai talentaţi muzicieni ai noştri. Succesele acestora sînt strîns legate de aprofundarea creaţiei muzicale a poporului, de preluarea şi dezvoltarea pe o treaptă superioară a tradiţiilor realiste ale muzicii noastre, de însuşirea bogatei experienţe a muzicii sovietice, de însuşirea creatoare a nemuritoarei învăţături marxist-leniniste despre rolul artei şi artistului în societate.

Inspirată din viaţa şi lupta omului nou, din munca constructivă ce se desfăşoară pretutindeni în patria noastră, pe cîmpiile mănoase, în adîncul pămîntului, în fabrici sau pe minunatele plaiuri, legată prin mii de fire de simţirea şi idealurile omului înaintat al epocii noastre, de sentimentele sale de prietenie şi dragoste faţă de marele popor sovietic, de înfrăţirea cu popoarele iubitoare de pace — tematica celor mai valoroase lucrări constituie mărturia grăitoare a concepţiei de creaţie adînc democratică ce caracterizează pe muzicienii noştri de frunte.

Măiestria întruchipării artistice a conţinutului bogat, în melodii clare, pregnante, cu caracter naţional, pe înţelesul celor mulţi, exigenţa faţă de mijloacele expresive — au atras celor mai bune lucrări ale acestora dragostea maselor de ascultători şi consfinţirea printr-un act de stat a meritelor lor deosebite.

Inalta apreciere a fost acordată unor lucrări deosebit de valoroase inspirate din viaţa nouă de muncă şi pace sau din trecutul de luptă al poporului, cuprinzînd genuri variate cum sînt poemul simfonic şi cantata, suita de balet, muzica de cameră şi de film, scrise de maeştri consacraţi ca Mihail Jora, Leon Klepper, Alfred Mendelsohn, Marţian Negrea, Sigismund Toduţă şi Zeno Vancea. Au fost premiate, de asemenea, un număr însemnat de lucrări vocal-simfonice şi de cîntece cu conţinut mobilizator, distractiv sau satiric, ale unor cunoscuţi compozitori ai genului cum sînt Viorel Doboş, Vasile Popovici şi H. Mălineanu.

Grija deosebită a statului nostru pentru avîntul muzicii noi romîneşti se vădeşte nu numai în atenţia acordată creaţiei muzicale, ci şi popularizării ei în sînul marelui public ascultător.

Pentru interpretarea aleasă dată unor lucrări romîneşti clasice şi noi, în genul instrumental, al operei şi operetei ca şi a lucrărilor aparţinînd muzicii ruse, sovietice şi universale, au fost acordate premii unor artişti de frunte cum sînt Mindru Katz, Vasile Jianu, Ion Voicu, Constantin Ujeicu, Ion Dacian şi Puica Alexandrescu.

Decernarea Premiului de Stat unor muzicieni valoroşi reliefează puternic drumul ascendent pe care păşeşte un artist care slujeşte poporul şi năzuinţele sale. Ea este în acelaşi timp elocventă pentru înflorirea forţelor materiale şi spirituale ale ţării noastre.

Cu cîtă claritate ne apare în lumina succeselor obţinute de muzica noastră nouă, impasul, lipsa de perspective ce caracterizează arta burgheză decadentă, situaţia grea, apăsătoare, a artistului în ţările capitaliste, unde orice tendinţă de promovare a artei naţionale este disprețuită, înăbuşită de cercurile conducătoare.

Evenimentul sărbătoresc al decernării premiilor semnifică nu numai consacrarea succeselor de pînă acum ale muzicienilor noştri ; el reprezintă în acelaşi timp un puternic imbold în lupta pentru cîştigarea a noi şi noi victorii pe tărîmul muzicii realiste, pentru atingerea neîntîrziată a unei cît mai înalte măiestrii componistice şi interpretative.

Poporul îşi pune mari speranţe în muzicienii săi : el cere de la ei creaţii tot mai valoroase, care, ţinînd pasul cu viaţa, să zugrăvească plastic chipul sufletesc al celor ce prin realizările lor zilnice, contribuie la avîntul economiei noastre, la dezvoltarea agriculturii, a industriei de larg consum. Poporul aşteaptă de la muzicieni noi lucrări de o înaltă ţinută artistică, de la cîntec pînă la operă şi simfonie, în care să străbată suflul înnoitor al epocii noastre, care să exprime cu forţă şi originalitate faptele şi simţămintele constructorilor socialismului.

Talentaţii noştri interpreţi sînt chemaţi să răspîndească mai adînc în mase şi într-o formă cît mai desăvîrşită minunatele comori ale artei muzicale, înnobilînd inimile milioanelor de ascultători, întărindu-i, ajutîndu-i în munca lor.

Toate condiţiile sînt create pentru ridicarea muzicii noastre pe o treaptă superioară ; ceea ce se impune este studierea atentă şi asiduă a vieţii, adîncirea metodei realismului socialist ca metodă unică de creaţie, dezvoltarea simţului actualităţii, combaterea influenţelor duşmănoase. Dezbateri în cadrul unei aprinse lupte de opinii, pe baza criticii şi autocriticii vor trebui să aducă lumină în problemele esenţiale ale creaţiei şi interpretării, să îndepărteze acele lipsuri care mai frînează încă mersul înainte al muzicii romîneşti.

Înzecindu-ne eforturile creatoare, să ridicăm cît mai sus steagul culturii muzicale înaintate, legate de popor.

Acordarea Premiului de Stat al R.P.R.
pentru lucrările deosebit de valoroase realizate în anul 1953
IN DOMENIUL MUZICII

a. COMPOZIŢIE

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. Compozitorului **Mihail Jora** — pentru suita simfonică din muzica de balet „Cînd strugurii se coc".
2. Compozitorului **Leon Klepper** — pentru poemul simfonic „Drumul Dunării spre mare" şi poemul simfonic „Bălcescu".
3. Compozitorului **Alfred Mendelsohn** — pentru „Cantata Bucureştiului", „Quintetul pentru coarde şi pian", poemul simfonic „Flori pentru Nikos Beloiannis" şi „Cîntec pentru tineretul din colonii".
4. Compozitorului **Marţian Negrea** — pentru suita simfonică „In Munţii Apuseni" şi muzica la filmul documentar „Baia Mare".

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

1. Compozitorului **Vasile Popovici** — pentru cîntecele: „Suita de cîntece ostăşeşti", „Cîntec de prietenie cu tineretul chinez" „Cîntec de înfrăţire", „Bădiţă al meu" şi altele.
2. Compozitorului **Sigismund Toduţă** — pentru „Concert pentru orchestră de coarde", „Sonata pentru flaut şi pian" şi „Sonata pentru vioară şi pian".
3. Compozitorului **Zeno Vancea** — pentru „Quartet de coarde nr. 2".

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. Compozitorului **Viorel Doboş** — pentru cantata „Pe plaiuri moldovene" pe versuri de Constantin Titus.
2. Compozitorului şi dirijorului **H. Mălineanu** — pentru cîntecele : „Marinică", „Infloreşte ţara mea", „Buciumaşi de veselie", „Hop ş-aşa" şi altele, precum şi pentru conducerea muzicală a concertului de estradă „Muzica popoarelor".

b. INTERPRETAREA

Clasa I-a, în valoare de 30.000 lei

1. Pianistului **Mîndru Katz**, solist al Filarmonicii de Stat din Bucureşti — pentru interpretarea concertelor pentru pian şi orchestră de Ceaikovski şi Chopin şi a Suitei pentru pian de George Enescu.
2. Flautistului **Vasile Jianu**, solist al Filarmonicii de Stat din Bucureşti — pentru interpretarea concertelor pentru flaut şi orchestră de Riauzov şi Mozart, a sonatei de Teleman şi a lucrării „Doină şi joc" de Brediceanu.
3. Violonistului **Ion Voicu**, solist al Filarmonicii de Stat din Bucureşti — pentru interpretarea concertelor pentru vioară şi orchestră de Ceaikovski şi Glazunov, „Simfonia spaniolă" de Lalo, „Balada" de Ciprian Porumbescu şi „Rapsodia pentru vioară şi orchestră" de Emanoil Elenescu.

Clasa II-a, în valoare de 25.000 lei

1. Solistului **Constantin Ujeicu**, de la Opera de Stat din Cluj — pentru interpretarea rolului Ion din opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi.

Clasa III-a, în valoare de 15.000 lei

1. Soliştilor : **Ion Dacian şi Puica Alexandrescu**, de la Teatrul de Stat de Operetă din Bucureşti — pentru interpretarea unor roluri din operetele : „Ana Lugojana", „N-a fost nuntă mai frumoasă" şi „Aculina".

Creaţia populară, oglindă vie a luptei poporului pentru o viaţă mai bună

de VALENTIN DAMIAN

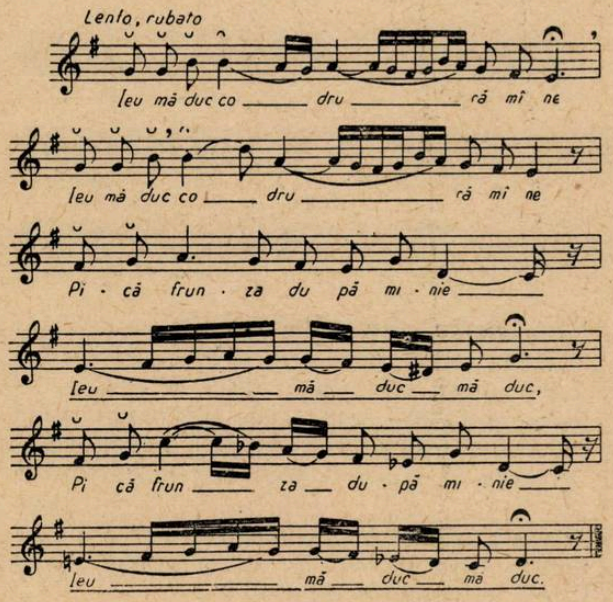
Motto: „*Cîntă dulcea mea iubită,*
Cîntecul dezrobitor,
Cîntă lumea înfrăţită
Sub roş steag filfîitor“.
. . . . . .
(Dintr-un cîntec popular)

Zorile luminoase ale vieţii noi, libere şi fericite, strălucesc astăzi deasupra patriei noastre. Peste plaiurile minunate, peste cîmpiile înfloritoare, peste mîndrele fabrici şi uzine ridicate prin avîntul şi hărnicia întregului popor, răsună cîntece sărbătoreşti, pătrunse de bucuria măreţelor înfăptuiri.

Tovarăş scump şi nedespărţit al poporului la marile sărbători ale sale, cîntecul a constituit în trecut un sprijin puternic în lupta pentru înfrîngerea zăgazurilor negre ale asupririi.

Purtînd pe aripile sale clocotul de ură împotriva ciocoimii hrăpăreţe, ţintind în stăpînirea nedreaptă care înfometa sărăcimea satelor prin biruri şi clăci, cîntecul aduna la luptă de pe meleagurile ţării pe iobagi, el strîngea laolaltă poterele de haiduci pentru pedepsirea asupritorilor.

„Eu mă duc, codru rămîne“ [1])



Că domnii s-or înmulţît,
Nu e modru de trăit:
Vine judele cu caru,
Iţi ia tot şi-ţi las-amaru;
Iţi ia vaca din ogradă,
Şi viţelul din poiată,
Iţi ia caii şi cocia,
Şi îţi lasă sărăcia

Istovit de traiul neomenesc la care era osîndit, poporul îşi vărsa amarul în cîntece, blestemînd pe asupritori, exprimîndu-şi voinţa de răzbunare:

„Cîntecul revoltei“ [2])

Foaie verde trei granade
La-anul nouă sute şapte
La treisprezece din martie
Se vorbea frate cu frate
Să-mi plece după dreptate.
. . . . . .
Foaie verde foi trifoi
Să plece după ciocoi
Le facă pielea cimpoi.

Sîngeroasele reprimări ale răscoalelor ţărăneşti din 1907 de către monstruoasa coaliţie burghezo-moşierească nu au putut însă înăbuşi setea de dreptate şi libertate a celor năpăstuiţi.

Sătui de viaţa de cîine pe care o duceau slugărind pe moşiile boiereşti, tot mai mulţi ţărani îşi părăseau vetrele căutîndu-şi o soartă mai bună la oraşe, unde dezvoltarea capitalismului lua forme din ce în ce mai accentuate. Nici aici, viaţa nu era mai surîzătoare: condiţiile neomeneşti de lucru, exploatarea la sînge pe care o exercitau patronii şi slugile acestora, au determinat pe muncitori să-şi strîngă şi mai mult rîndurile în lupta pentru un trai mai bun.

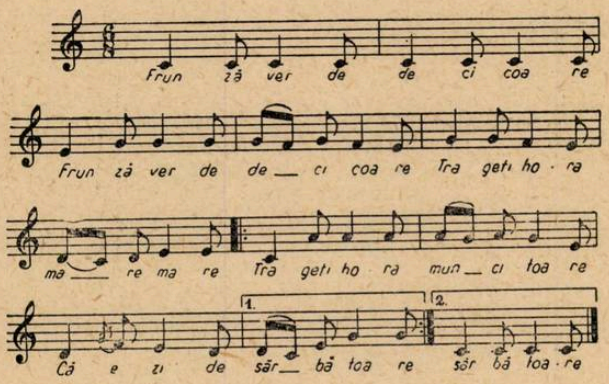
Muncitorimea de la oraşe a întins o mînă frăţească ţăranilor obidiţi, chemîndu-i să se alieze pentru a putea doborî duşmanul comun.

1) Din culegerea „Din folclorul nostru“, pag. 291, ex. muz. 15.

2) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 4043.

Iată un fragment deosebit de grăitor din cîntecul „Trageți hora muncitori“ :

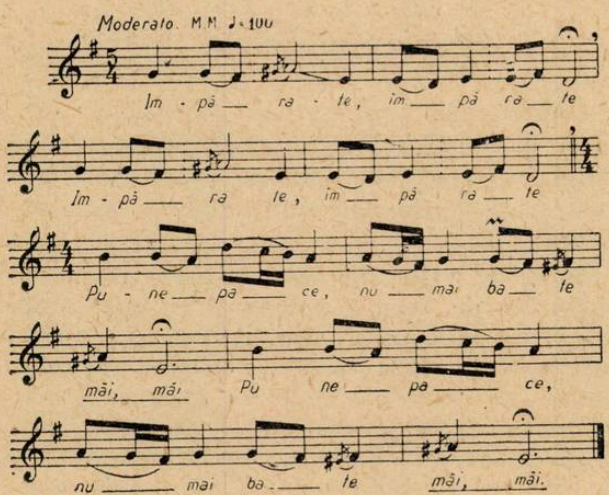
„Trageți hora muncitori“ [3])



Sus opincă țărănească
Saltă cizma ne-ncetat
Steagul roșu filfîiască
Piară trîntorul bogat!
Vino-n mîndra horă-a noastră
Asupritule țăran,
Vin tu, ruptă bluză-albastră
Nu vă pese de tiran.

Dînd glas poftelor lor nesăbuite de cîștig, urmărind slăbirea puterii de rezistență a muncitorimii de la orașe și a țărănimii sărace, patronii — stăpîni adesea concomitent ai fabricilor și moșiilor — înăspreau persecuțiile antimuncitorești. In cîrdășie cu burghezo-moșierimea, monarhia a tîrît țara în primul război mondial imperialist. Cu o forță neîntrecută este biciuită politica războinică dusă de stăpînire, în cîntecul „Impărate, împărate“ :

„Impărate, împărate“ [4])



Pune pace nu mai bate!
Că de cînd ai prins a bate
Nu mai sînt feciori pe sate;
Sînt fete nemăritate
Și neveste supărate,
Măicuțe cu ochii plînși
Și copii goi și desculți.
Fetele s-ar duce-n joc,
Dar feciorii luptă-n foc.
Impărate, vezi cu ochii
Cum cad feciorii ca snopii;
Feciorii cad pentru voi,
Nesătui, spurcați ciocoi
Ce n-aveți milă de noi!
Bine-ar fi de împărat,
S-auzim că l-o-mpușcat,
Să vină feciorii-acasă
. . . . . .

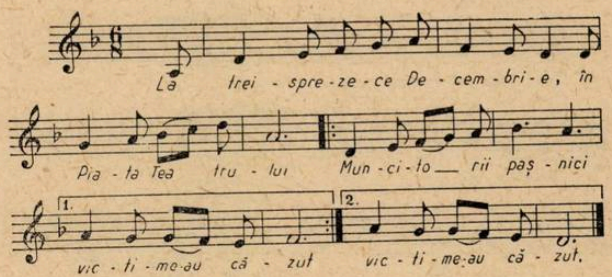
Războiul, întețirea exploatării, creșterea șomajului aducînd cu sine foametea și mizeria, au marcat dezvoltarea conștiinței de clasă a muncitorimii din țara noastră, avîntul mișcării revoluționare.

Ideile luminoase ale Marii Revoluții din Octombrie pătrundeau tot mai puternic în țară, așa cum o arată versurile populare :

A venit din Răsărit
Soare mare pe pămînt.

Nenumărate greve, mitinguri și manifestații de protest împotriva suprimării libertăților au atras gloanțele ucigașe ale mercenarilor orînduirii capitaliste. Printre cîntecele de luptă din această perioadă cîntecul „13 Decembrie“, îndrăgit de clasa muncitoare, stîrnește fiori de indignare împotriva organizatorilor masacrului sîngeros al muncitorilor tipografi, care manifestau pașnic în piața Teatrului Național în anul 1918, cerînd condiții omenești de trai :

„13 Decembrie“ [5])



Unde merge oare, atîta popor?
Merg să manifesteze pentru cauza lor! (bis)
Le-au ajuns, sărmanii, cuțitul la os,
Și nu pot să-l rabde căci e veninos. (bis)
In strada Cîmpineanu au fost întîmpinați
De bruta Mărgineanu și-un cordon de soldați. (bis)

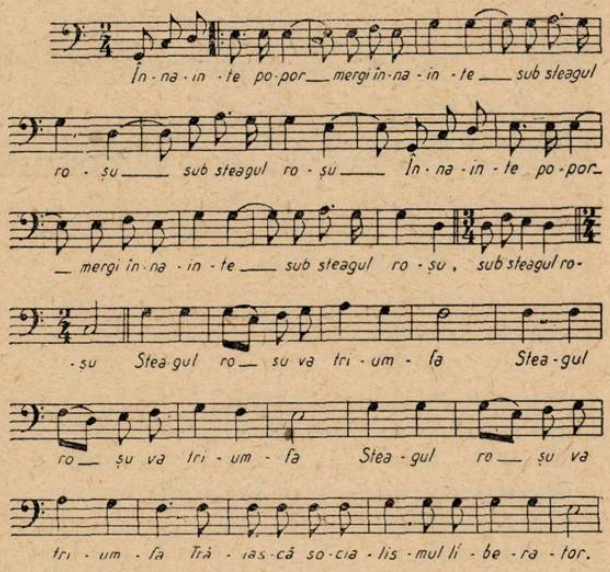
Atuncea stăpînirea, ordinul l-a dat
Contra muncitorimii de i-a împușcat. (bis)
Crudă le fu soarta copilașilor
Ca să nu-și mai vadă pe părinții lor. (bis)
Plînge și suspină, se uită-n jos și-n sus
Și mama-ntreabă: Unde-i tata dus? (bis)
Tata s-o dus departe, pentru dreptul sfînt,
Și nu se mai întoarce pe acest pămînt. (bis)

3) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 14243 a.
4) Din culegerea „Din folclorul nostru“, pag. 303, ex. muz. 23.
5) Din culegerea „Din folclorul nostru“, pag. 13, ex. muz. 25.

Ei au cerut pîine, pîine și pămînt
Și li s-au dat gloanțe, gloanțe și mormînt.
(bis)

De popularitate în rîndurile muncitorimii s-a bucurat cîntecul „Inainte popor" tradus din limba italiană de un muncitor ospătar.

„Inainte popor" [6])

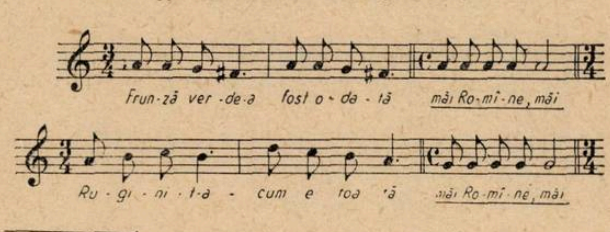


Crearea în 1921 a Partidului Comunist din Romînia, — moștenitor al celor mai bune tradiții de luptă ale poporului romîn pentru libertate, independență națională și progres social, rezultat al procesului istoric de dezvoltare a luptei revoluționare dusă de clasa muncitoare — a deschis o eră nouă în lupta împotriva reacțiunii, pentru lichidarea exploatării capitalisto-moșierești, pentru înfăptuirea societății socialiste.

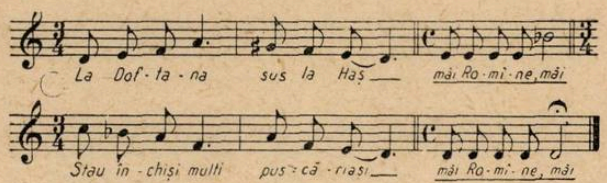
Exprimînd hotărîrea de luptă și încrederea comuniștilor în viitorul luminos al patriei, nenumărate cîntece de îmbărbătare fluturau pe buzele celor mai buni fii ai clasei muncitoare, în grelele momente de silnicie, chinuri și torturi.

Neuitate vor rămîne în amintirea poporului nostru cîntece ca „La Doftana", „Doina Hașului", în ale căror melodii străbat puternic suferințele neînfricaților comuniști întemnițați pentru că cereau libertate și pîine pentru popor, dar și încrederea neclintită în victoria cauzei clasei muncitoare.

„Doina Hașului" *(Doftana)* [7])



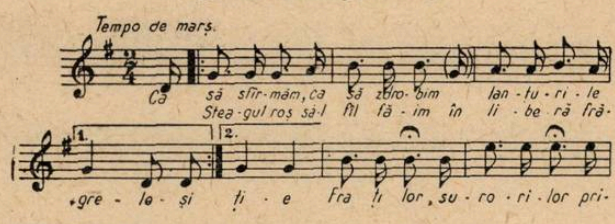
6) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 14243 c.
7) Din „Cîntecele oamenilor muncii", pag. 35.



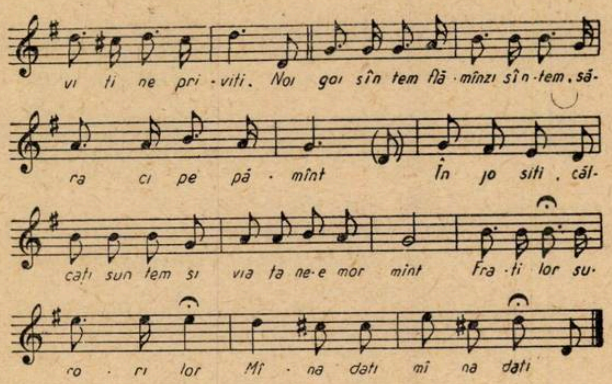
Acolo zac muncitori,
Măi, romîne, măi,
Ce-au luptat pentru popor,
Măi, romîne, măi,
Comuniști ce vor dreptate,
Măi, romîne, măi,
La orașe și la sate,
Măi, romîne, măi.
Boierii i-au pedepsit,
Măi, romîne, măi,
Și-n temniță i-au zvîrlit
Măi, romîne, măi,
Să se stingă toți, măi frate.
Măi, romîne, măi,
De frig și de nemîncare,
Măi romîne, măi.
Boierii beau și petrec,
Măi, romîne, măi,
Nopțile în chef le trec,
Măi, romîne, măi,
Iar acei ce tot muncesc,
Măi, romîne, măi.
De nevoi se prăpădesc,
Măi, romîne, măi.
Frunză verde-a fost odată
Măi, romîne, măi,
Ruginit-acum e toată,
Măi, romîne, măi,
Va veni o primăvară
Măi, romîne, măi,
Inverzi-va frunza iară
Măi, romîne, măi
Și mult n-are să mai treacă
Măi, romîne, măi,
Roata vremii să se-ntoarcă,
Măi, romîne, măi.
Să vedem pe boierași,
Măi, romîne, măi.
La Doftana sus la Haș
Măi, romîne, măi.

Strîns uniți în jurul Partidului drag, cei mai devotați luptători pentru binele poporului înfruntau urgia cruntei ilegalități, făcînd din cîntecele lor nebiruite arme de luptă. Din străfundurile întunecoase ale închisorilor, cîntecele muncitorești răzbăteau în afară ca adevărate mesaje, chemînd masele la luptă.

„Cîntec revoluționar" [8])



8) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 4590 b.



Mîna dați
Ca să sfărîmăm,
Ca să zdrobim
Lanțurile grele
Și steagul roș
Să-l fîlfîim.

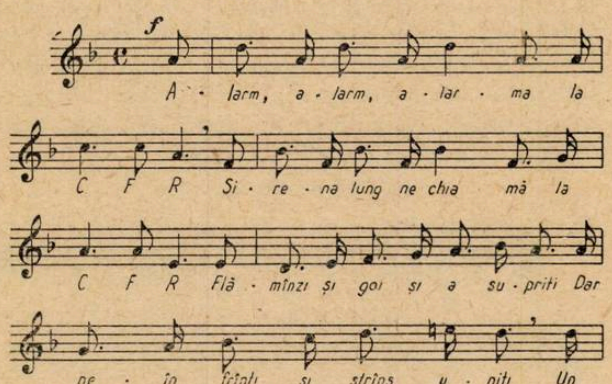
. . . . . .

Un puternic răsunet în rîndurile comuniștilor, în lupta pentru zdrobirea orînduirii nedrepte, îl aveau cîntecele revoluționarilor ruși și cîntecele muncitorești provenind din alte țări, semnificînd parcă unitatea de simțire și acțiune a clasei muncitoare. Binecunoscutul cîntec revoluționar rus de o mare forță mobilizatoare, „Porniți înainte, tovarăși" — îndrăgit de comuniști încă din perioada ilegalității — a devenit astăzi apropiat maselor largi populare din țara noastră.

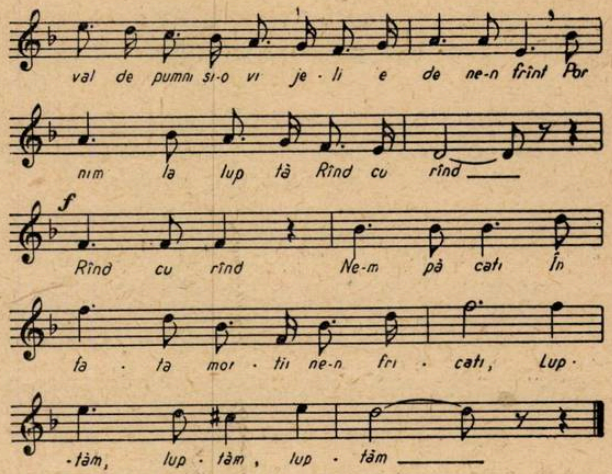
Despre chinurile și grelele suferințe îndurate de luptătorii antifasciști în lagărele antonesciene, vorbește în chip impresionant „Cîntecul Jiului", bazat pe o melodie germană.

In anii de înverșunată reacțiune cînd burghezia, încercînd să-și prelungească agonia, reprima cu sălbăticie orice încercare de solidaritate a muncitorimii, cîntecul revoluționar răzbătea puternic peste gratiile închisorilor, peste baionetele jandarmilor, oțelind hotărîrea de luptă a clasei muncitoare. De o mare forță evocatoare a eroicei lupte a ceferiștilor greviști este cîntecul „Alarma, alarma, alarma".

„Alarma, alarma, alarma" [9])
Cîntec revoluționar



9) Din „Cîntecele oamenilor muncii", pag. 42.

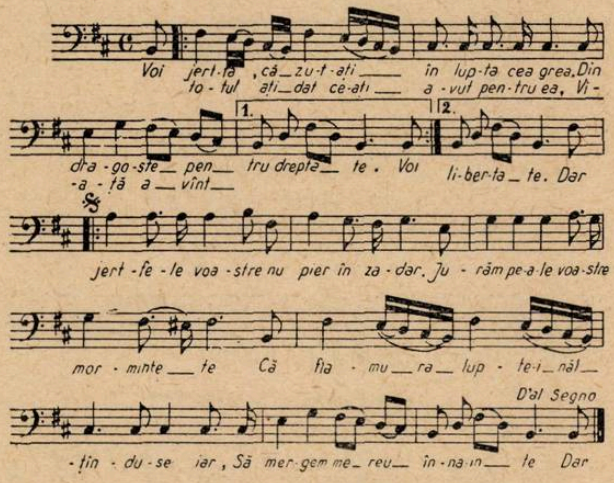


Alarma, alarma, alarma
La C.F.R.
Sirena cheamă, cheamă
La C.F.R.
Din fabrici, mine și uzini,
In valuri muncitorii vin
Și peste zidul viu de arme și soldați
Ne-ntindem mîna frați cu frați.
Rînd pe rînd.
Neîmpăcați,
In fața morții neînfricați,
Luptăm, luptăm, luptăm.
Alarma, alarma, alarma
La C.F.R
Sirena tot mai chiamă
La C.F.R.
Un ordin scurt. Și-un uragan
De gloanțe năvălește-avan
Și sute, sute, de copii, femei, bărbați
Cad morți, de gloanțe seceraț.
Sirena amuțit-a
La C.F.R.
Căci cel ce-nsuflețit-a
La C.F.R.
Al ei năvalnic șuierat
Căzu de gloanțe secerat
Cu mîna pe semnal și dîrz la postul său
Un tînăr ucenic — erou!
Noi morții nu ni-i plîngem
La C.F.R.
Și rîndurile strîngem
La C.F.R.
Cînd iar sirena ne-o chema
La lupte iar ne-om avînta
Și tremură călăii cruzi, căci noi cei vii
Și pentru morți le vom plăti!
Rînd cu rînd,
Neîmpăcați,
In fața morții neînfricați,
Noi vom lupta mereu.

Eroii căzuți în luptă nu se plîng; ei sînt

slăviţi, pilda lor este pildă vie pentru întreg poporul muncitor.

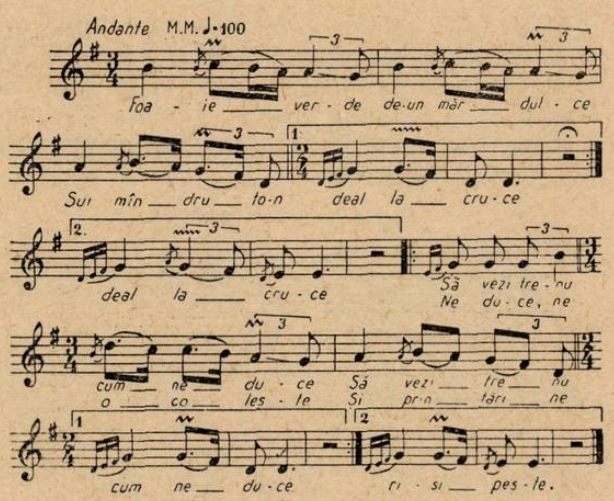
„Cîntec revoluţionar“ [10])



Căci nu pot călăii în sînge şi-orgii
Să scape vreodată de osîndă
Din jertfe şi chinuri cresc noi temelii
Se-apropie, creşte marea izbîndă
Sunat-a şi ceasul, poporul trezit
Pe veci sfărîma-va robia
Dormiţi deci în pace, tovarăşi iubiţi
Căci voi v-aţi făcut datoria.

In anii de cruntă teroare fascistă, activînd în adîncă ilegalitate, comuniştii mobilizau poporul în lupta împotriva criminalului război de cotropire, izvor nesecat de suferinţe pentru masele muncitoare. Iată unul din nenumăratele cîntece create în acea perioadă, prin care — clocotind de ură — poporul aruncă blestemul greu asupra acelor care au mînat la moarte atîţia feciori tineri ca brazii.

„Cîntecul Stalingradului“ [11])



La Stalingrad ne opreşte
Stalingrad, în jurul tău
Curge sîngele pîrău
Acolo-i şi neic-al meu,
Ţine-mi-l-ar dumnezeu.
Mareşale, vezi cu ochii
Cum cad feciorii ca snopii
Cad ca snopii cei de grîu,
Numai sînge pînă-n brîu.

Sau, dintr-o altă variantă a cîntecului:

Hitler, Hitler, mare cîine,
Ne-ai purtat prin ţări străine,
. . . . . .
Foaie verde-a murele
Hitlere, nebunule,
Cînd ţi-o fi mai dor de soare
Să te vedem la-nchisoare
Cu lacăt la mînişoare
Fiarele să-ţi ruginească
Oasele să-ţi putrezească.

Curînd însă orizonturile sumbre aveau să se prăbuşească, aşa cum glăsuia cîntecul:

Va veni o primăvară
Măi, romîne, măi,
Inverzi-va frunza iară,
Măi, romîne, măi,
Şi mult n-are să mai treacă,
Măi, romîne, măi,
Roata vremii să se-ntoarcă
Măi, romîne, măi.

Eliberarea ţării noastre de către glorioasa Armată Sovietică şi doborîrea dictaturii fasciste de către forţele populare patriotice conduse şi organizate de Partidul Comunist Romîn, au deschis o perioadă nouă în dezvoltarea istorică a ţării noastre.

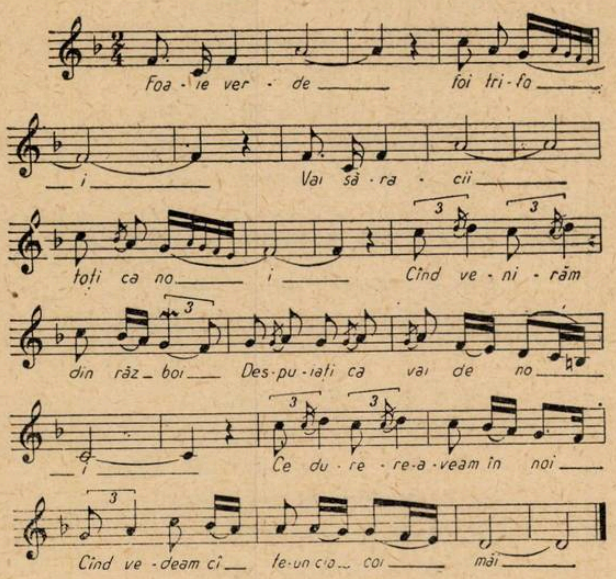
Au căzut pentru totdeauna stavilele întunecate ale robiei.

Stăpîn deplin pe soarta sa, poporul romîn a păşit sub conducerea înţeleaptă a Partidului la construirea unei vieţi libere, fericite.

Dînd glas avîntului său constructiv, dragostei şi ataşamentului faţă de Partid, oamenii muncii toarnă simţirea lor în nesfîrşit de bogate şi variate îmbinări ale versului cu viersul. Cîntecul răsare şi înfloreşte astăzi liber şi viguros ca şi viaţa poporului. El poartă laolaltă pe aripile sale zîmbetul senin al copilaşului în soare, bucuria colectivistului la strînsul recoltei noi, mîndria celor ce prin victoriile obţinute în întreceri socialiste întăresc patria. In el răzbate puternic glasul milioanelor de oameni din ţara noastră, hotărîţi să apere pacea.

Iată un fragment dintr-un cîntec popular grăitor pentru noile condiţii de viaţă create ţărănimii muncitoare de către Partid.

10) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 14245.
11) Din culegerea „Din folclorul nostru“, pag. 304, ex. muz. 24.



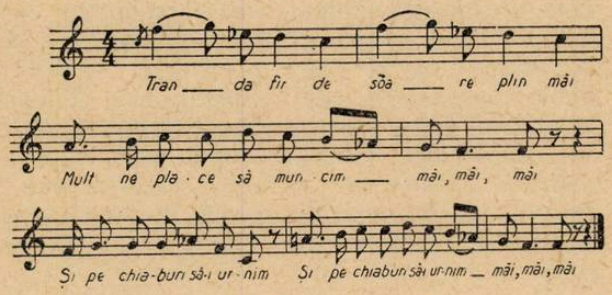
Căci noi toți știam prea bine
Cum era inima-n mine
N-avea cin-să mi-o aline
Dar cînd a venit votarea
Mi-a alinat toată durerea
Am votat toți soarele
Să-ncălzească-ogoarele.

. . . . . .

Odată cu soarele
Au venit tractoarele
Ară pluguri fără boi
Balaurii de ciocoi.
Azi muncim cu ușurință
Din buna noastră voință.
Strigăm din tot sufletul
Să trăiască Partidul. [12])

Următorul fragment dintr-un alt cîntec popular este edificator pentru atașamentul țărănimii muncitoare față de politica Partidului la sate; el cîntă bunăstarea creată prin înființarea gospodăriilor colective.

„Mult ne place să muncim" [13])



12) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 10532 a.
13) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 11631 c.

Trandafir de soare plin
Mult ne place să muncim
Chiaburii să ni-i urnim
Să punem pe ei o ură
Să nu ținem legătură
Cît am fost pe mîna lor
Stors-au vlaga din popor

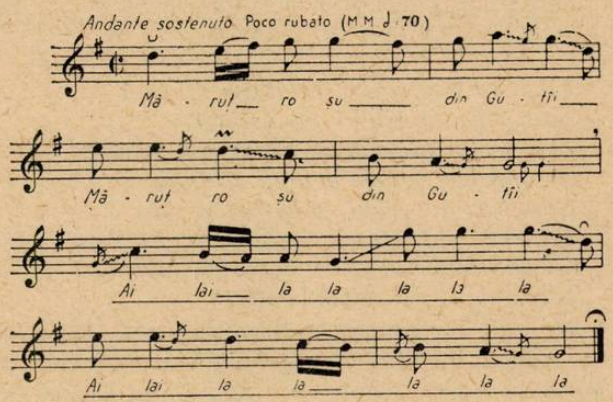
. . . . . .

Cît-am fost mică-n trecut
Nici un bine n-am avut
*Dar din patruzeci și opt *)*
Am tihnealâ și noroc.

. . . . . .

Despre viața nouă, despre lumina învățăturii de carte vorbește în chip sugestiv cîntecul „Dusu-i mîndru la Sibii".

„Dusu-i mîndru la Sibii" [14])

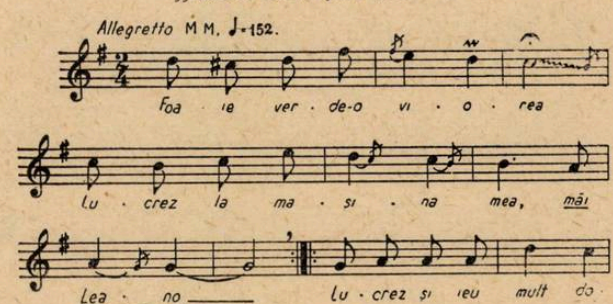


Nu s-a dus ca să nu vie
Ci s-a dus să-nvețe a scrie
Să muncea-n gospodărie
Dac-a scrie ș-a-nvăța
Iar acasă s-o-nturna
La chiaburi mormînt le-o fa

. . . . . .

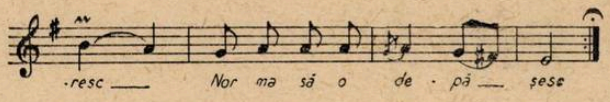
Numeroase cîntece au ca temă condițiile noi de lucru pe care regimul democrat-popular l-a creat muncitorilor, atitudinea nouă față de mașină și de bunul obștesc, dorința fierbinte a oamenilor muncii de a întări patria prin noi victorii în muncă.

„Lucrez la mașina mea" [15])



*) Este vorba de înființarea unei gospodării colective în comuna Ieud, regiunea Baia Mare, în anul în care a fost cules cîntecul.

14) „Din folclorul nostru", pag. 323, ex. muz. 35.
15) Din culegerea „Din folclorul nostru", pag. 322, ex. muz. 33.



Eu leg fire-neîncetat
Alergînd din cap în cap
Mașina uruie ca basul
Bobinele se-nvîrt ca ceasul.
Drag mi-e să privesc mașina
Drag îmi e ca și lumina
Și eu muncesc cu tot sporul
Și ea mie-mi duce dorul
Foaie verde tămîioare
Drag mi-e să fiu lucrătoare
Lucrătoare țesătoare
Pentru lumea muncitoare.
Foaie verde și-o lalea
Drag mi-e la mașina mea
Căci motorul se-nvîrtește
Nicidecum nu se oprește.
Și eu mă simt fericită
Că-i pentru țara iubită.
Noi cu toți uniți muncim
Socialismul să clădim.
Eu muncesc cu drag și spor
Pentru patrie și popor.

Creația populară nouă este adînc pătrunsă de dragostea maselor populare pentru Partid, de dorința de a întări alianța între clasa muncitoare și țărănimea muncitoare, în lupta pentru zdrobirea rămășițelor trecutului și făurirea unei vieți fericite.

Azi Partidul ne-a venit
Și pe noi ne-a dezrobit
De sub jugul asuprit.
. . . . . .
Foaie verde de-avrămeasă
Partidul să ne trăiască
Să trăiască, să-nflorească
Și clasa muncitorească. [16])

In marele buchet al cîntecelor noastre noi se împletesc în chip armonios creațiile minorităților naționale slăvind înfrățirea în munca pașnică a poporului nostru.

Cîntecele de luptă anticiocoiești, minunatul folclor revoluționar, ca și creația populară nouă, constituie un prețios tezaur de inspirație, pentru muzica romînească. Numeroase cîntece din ilegalitate au fost prelucrate de compozitorii noștri, ele aducînd creației încă din primii ani de la eliberare acel suflu nou revoluționar, mobilizator. Atît prin factura lor melodioasă, accesibilă, cît și prin accentele de patetică chemare la viață, ele au influențat apreciabil creația noastră nouă de cîntece de masă, simfonică și vocal-simfonică.

Compozitorii au adus prinosul lor la glorificarea luptei eroice a comuniștilor, prelucrînd cu măiestrie melodiile plăsmuite în focul avîntului revoluționar. Printre acestea se află „Doina Hașului" și „Alarma, alarma, alarma" în prelucrarea făcută de Anatol Vieru, „Internaționala", folosită în „Scene de balet", „Cîntecul Partizanilor" folosit în muzica de scenă la opera „Tînăra Gardă", fragment din „Imnul Sovietic" folosit în poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" de către Alfred Mendelsohn, etc.

O substanțială transformare au suferit-o și cîntecele create de țărănimea muncitoare, ale căror intonații — în trecut predominate de accente de jale și protest — au devenit astăzi mai luminoase, pline de optimism, potrivit trăsăturilor sufletești ale omului nou.

O mărturie grăitoare în acest sens o constituie creațiile vocale și instrumentale prezentate cu ocazia concursurilor de amatori. Inspirate din viața nouă, producțiile artiștilor populari trec azi printr-un viu proces de șlefuire, de cizelare artistică, pe baza întrepătrunderii dialectice, active și organice, dintre fondul folcloric tradițional, cîntecele revoluționare și creația minorităților naționale.

Un element nou ce se face din ce în ce mai simțit în munca de plăsmuire a creației muzicale populare îl constituie pătrunderea tot mai adîncă a muzicii create de compozitori în rîndurile maselor ca și cultura și educația muzicală pentru însușirea cărora s-au creat cele mai prielnice condiții.

In scopul zugrăvirii veridice și pregnante a omului zilelor noastre, legat prin toate fibrele simțămintelor sale de viața nouă — studierea atentă și stăruitoare a ineditului în creația populară actuală constituie o sarcină primordială și permanentă.

Să îmbogățim șiragul creațiilor noastre muzicale cu noi și noi mărgăritare, topite și cristalizate în noianul gîndurilor și simțămintelor poporului, strălucind de bucuria înfăptuirilor noi.

16) Arh. Inst. de Folclor, fgr. 11520.

Despre muzica de dans

de ION VASILESCU

laureat al Premiului de Stat

In ultima vreme se duc în cercurile muzicale profesioniste și în păturile largi ale maselor iubitoare de muzică, discuții aprinse cu privire la problemele legate de creația de muzică ușoară.

Această vie preocupare decurge pe de o parte din specificul genului, caracterizat prin ușurința cu care auditorul înțelege melodia, o preia și o cîntă el însuși — și, pe de altă parte, din faptul că muzica ușoară se află astăzi cu mult în urma îndreptățitelor exigențe ale maselor largi de ascultători.

Insemnările de față nu au nicidecum intenția să constituie o linie de orientare pe un drum „verificat" valabil. Ele nu sînt decît gîndurile unui compozitor de muzică ușoară, frămîntat, ca și ceilalți confrați ai săi, să-și lămurească problemele și să pornească mai bine pregătit la munca sa; ele se referă cu precădere la sectorul muzicii de dans, de care în ultimul timp compozitorii s-au îndepărtat și mai mult. Lipsa muzicii de dans romînești se simte pretutindeni : la emisiunile noastre de radio, la concertele de muzică ușoară, la reuniunile dansante, baluri, chermeze, serbări cîmpenești, ș.a., precum și în restaurantele cu muzică, în repertoriul cărora muzica de dans străină este majoritară, cea romînească ocupînd un loc restrîns. Referindu-mă la emisiunile de muzică romînească de dans de la radio — și mă opresc la radio pentru că a reprezentat în ultimii ani cel mai important for de stimulare și difuzare a acesteia — trebuie să spun că ele dovedesc nevoia crescîndă a unei muzici de dans romînești de mai bună calitate. Că este așa, ne-o arată însăși recenta chemare pe care radiodifuziunea noastră a făcut-o compozitorilor de muzică de dans, cerîndu-le în mod insistent să compună valsuri, tangouri, foxtroturi — de preferință instrumentale — să scrie o muzică de dans, frumoasă, melodioasă, variată.

Acțiunea inițiată de radio are caracterul unei adevărate campanii. Ea se desfășoară timp mai îndelungat și folosește metoda de lucru cu creatorii, inițiată de Ansamblul de Estradă : întîlniri săptămînale în care compozitorii își ascultă lucrările și le discută împreună. Personal, consider această metodă foarte eficace în munca noastră de creație, — bineînțeles, cu condiția să nu ne menajăm reciproc — pentru că ea ne face pe de o parte mult mai exigenți cu propriile noastre lucrări, pe care nu le mai judecă o simplă „comisie" ci toți ceilalți compozitori, colegi de artă și meserie — iar pe de altă parte pentru că ne dezvoltă spiritul critic și autocritic.

Din prima noastră întîlnire cu reprezentanții emisiunilor muzicale ale radiodifuziunii — primă întîlnire în care s-au discutat o serie de probleme de principiu, — s-au desprins o seamă de confuzii grave, ce dovedesc o puternică dezorientare a unora dintre compozitorii de muzică de dans, dublată de o teamă inexplicabilă pentru tot ce ar putea fi nou, îndrăznet, în afara acelui șablon încetățenit și utilizat cu atîta insistență în muzica noastră distractivă.

Nu vreau să neg aci realizările serioase în domeniul muzicii de dans romînești din ultimii ani, ani în care crearea condițiilor de dezvoltare ale unei muzici noi, pusă în slujba maselor, a devenit o problemă de stat.

Dacă ar fi să citez numai „Cărăruia" de N. Kirculescu, „Garofița" de H. Mălineanu, „Bat iar drumul către tine" de M. Mihail sau valsul „In Bucureștiul iubit" de M. Vescan — toate lucrări care se bucură de o deosebită popularitate în rîndul publicului — încă aș putea să afirm că în muzica romînească de dans s-au creat în ultimii ani piese de valoare.

Vreau să semnalez de asemenea încercările lăudabile ale unor compozitori ca : Sile Dinicu, G. Koffler, M. Mihail și în ultima vreme N. Kirculescu și A. Giroveanu de a scrie muzica de dans instrumentală în care intonația romînească se îmbină cu ritmul de dans, — în general foxtrot — după cum nu găsesc că trebuie trecute sub tăcere căutările perseverente ale unui grup de compozitori de a crea o muzică de dans romînească, ca intonație și ritmică. De exemplu : „Garofița" de H. Mălineanu, „Busuioc" de Ed. Deda, „Hop ș-așa" de H. Mălineanu, pe ritm de ciuleandră, ș.a.

Aceste realizări ale muzicii noastre de dans, ne îndreptățesc să credem în dezvoltarea ei viitoare.

Dar trebuie să repet, ele nu ne scutesc să constatăm că ne aflăm încă cu mult în urma exigențelor sporite ale maselor largi care doresc de la noi, compozitorii, o muzică de dans

melodioasă, antrenată, accesibilă, care să le destindă după orele de lucru.

Nu vom putea satisface însă şi necesităţile genului cu cîntece de dans lipsite de melodia curgătoare, cantabilă, cu cîntece care nu constituie decît frînturi melodice lipite cap la cap.

Este semnificativ că asemenea melodii ca „Ciolovec" de Soloviov-Sedoi, „Cîntecul şoferului" de Mocrousov sau „Cîntec liric" de Miliutin, fără a mai aminti de alte melodii sovietice, — se bucură la noi de-o extraordinară popularitate, de o mare circulaţie în rîndurile publicului nostru.

Cu cîte din cîntecele noastre se petrece acelaşi proces ?

Trebuie să recunoaştem că... cu foarte puţine.

Deşi sînt mult cîntate şi mai ales înţelese — avînd cuvintele în limba pe care o vorbim cu toţii — deşi ele tind să susţină pe plan tematic, atît din punct de vedere muzical cît şi literar, probleme strîns legate de realitatea noastră, cîntecele de dans ale compozitorilor autohtoni nu sînt însuşite cu aceeaşi uşurinţă de marele public.

De ce ?

Cred că în primul rînd din cauza sărăciei melodice ce reiese cu evidenţă la o analiză mai atentă a multora dintre melodiile noastre de dans şi în al doilea rînd din cauza acelui şablon creat prin utilizarea repetată a anumitor formule melodice, a anumitor cadenţe şi procedee preluate în mod necreator din cîntecul nostru popular.

Destul de rar, am putea găsi o melodie de dans cu acel „iz romînesc" cum în mod impropriu este înlocuită noţiunea de „inspiraţie din cîntecul folcloric", fără utilizarea unor procedee „tip" ca: coborîrea treptei a VII-a, urcarea treptei a IV-a, sau a doua, secundă mărită, etc.

Această şablonizare a procedeelor tehnice, dovedeşte o insuficient de temeinică aprofundare a cîntecului popular în însăşi esenţa sa, o îngustă înţelegere a noţiunii de „spirit popular în artă" şi din partea compozitorilor şi din cea a unor foruri de stimulare şi difuzare a creaţiei, în speţă a comisiilor şi chiar a Uniunii Compozitorilor.

Cele spuse mai sus nu necesită nici o exemplificare. Foarte mulţi dintre compozitorii de muzică uşoară se vor recunoaşte ca autori ai acestor procedee şi nu mai puţin se vor recunoaşte membrii comisiilor ca „aprobatori" şi mai ales „stimulatori" ai acestora (unele din propriile mele lucrări nu fac nici ele excepţie în acest sens).

Folosirea nefirească şi căutată a „elementului romînesc" a dus la îngustarea sferei bazei naţionale în muzică. Presărarea unei melodii care nu este de esenţă romînească cu unele „floricele" romîneşti nu poate acoperi lipsa spiritului autohton din melodie. Despre caracterul cu adevărat naţional al creaţiilor noastre de muzică de dans se poate vorbi puţin. El nu este încă realizat în lucrările compozitorilor noştri ; aş putea spune că de foarte multe ori o creaţie care are o serie întreagă de elemente de formă ce aparţin muzicii populare, nu „sună" în întregimea ei romîneşte. De aci decurge acea lipsă de originalitate, de „personalitate", a creaţiei noastre.

Deseori e foarte greu, dacă nu aproape imposibil, să distingi creaţia unui compozitor de a altuia, să poţi remarca stiluri diferite, elemente personale în construcţia melodică, ritmică şi chiar cea armonică, pentru a nu mai vorbi de cea orchestrală, care lasă încă foarte mult de dorit.

Cred că ar fi timpul să facem trecerea spre o nouă etapă în melodica noastră. Avem toate datele : zece ani de însuşire a unei concepţii înaintate despre lume şi viaţă, zece ani de preocupare intensă pentru cîştigarea unei măiestrii artistice, zece ani de lupte pentru promovarea creaţiei autohtone, pe baza înţelegerii şi utilizării creatoare a folclorului nostru sătesc şi orăşenesc.

Melodia destinată dansului are în primul rînd nevoie de un profil bine gîndit, bine construit şi frumos realizat, care sunînd romîneşte să se adreseze în mod direct cetăţenilor patriei noastre. Aceasta nu înseamnă însă că ne este interzis a scrie şi muzică de dans care să nu aibă o atît de pregnantă rezonanţă romînească. Dar aceasta, cu condiţia ca ea să nu fie o nouă aservire a muzicii noastre unor intonaţii cărora le-a fost tributară pînă nu de mult.

Am credinţa că n-am înţeles încă toţii acest lucru.

Este evident că se înşeală compozitorii care cred că o muzică de dans actuală poate trăi numai datorită unor intonaţii vechi, astăzi depăşite, dar placate pe ritmuri antrenante.

Ritmul este desigur în muzica de dans un element cu precădere important. Dar melodia conţine ea însăşi ritmul, degajează şi impune ambianţa armonică şi determină caracterul specific al fiecărui dans. De aceea, o bună melodie de dans nici nu are nevoie de acompaniament pentru ca să fie dansată. Aceasta o dovedeşte cu prisosinţă hora duminicală a satelor noastre care, în multe locuri, se joacă în sunetul unui singur clarinet sau al unei viori. Ce e drept, în alte locuri apare şi un secundaş — un bas, o tobă — sau chiar mai multe alte instrumente.

Exemplul menţionat, fără să infirme rolul important pe care îl deţin elementele armonico-ritmice în muzica de dans ca şi în muzică în general — confirmă vigoarea intrinsecă a melodiei. Este concludent că aceas-

tă melodie trebuie să satisfacă pe deplin dorința de a juca a tineretului nostru sătesc, după cum ea trebuie să satisfacă și pe cea a tineretului nostru de la oraș, care a încetățenit în afara dansurilor țărănești și dansuri de proveniență străină cu ritmuri specifice altor popoare.

Așa valsul, foxtrotul, tangoul, rumba și alte dansuri, îndrăgite de o bună parte a tineretului, au devenit de multă vreme un bun al amatorilor de dans din țara noastră. Dacă așa stau lucrurile, atunci înseamnă că pe orice ritm de dans încetățenit de tineretul nostru se poate crea o melodie valabilă și că teoria ce se referă la existența unor ritmuri „triviale" și „decadente" cade de la sine. Ritmul nu este un element inventat. El este obiectiv și există în natura înconjurătoare, există și trăiește în ciripitul păsărelelor, în foșnetul pădurii, în zgomotul motoarelor, în bătăile inimii omenești.

Nu se poate deci vorbi despre o ritmică „sănătoasă" și alta „decadentă", despre o ritmică socialistă și o alta capitalistă. Dansurile popoarelor îmbrățișează cele mai felurite ritmuri. Ele nu sînt și nu pot fi inventate. Ca fenomene ale naturii, se poate vorbi numai despre descoperirea lor, despre valorificarea lor în muzică. Se poate vorbi numai despre sublinierea exagerată a elementului ritmic, în dauna melodiei, despre folosirea ritmului în chip formalist, ca scop în sine.

Am auzit de multe ori spunîndu-se de exemplu despre ritmul de rumbă că este un ritm „decadent" și „nesănătos". Multă vreme compozitorii noștri și eu personal nici n-am scris de loc acest dans, a cărui origine o găsim în jocul popular sud-american.

Rumba e tot atît de puțin decadentă ca și sîrba de exemplu, întrucît și una și alta sînt dansuri populare, care exprimă prin mijloacele lor specifice caracterul anumitor popoare.

La ședința de la radio despre care am amintit la începutul acestor însemnări, un tînăr compozitor a pus cu timiditate întrebarea dacă poate scrie o rumbă. Răspunsul a fost afirmativ, deși nu suficient de încurajator pentru ceilalți dintre noi care ne-am fi propus să facem acest lucru.

Fuga de genurile de dans de categoria rumbei sau a sambei constituie, după mine, o greșeală. Ea nu realizează decît îndreptarea tineretului nostru — care, repet, dorește să danseze aceste dansuri și nu-i pot face o vină din aceasta — spre o muzică străină, de predilecție spre muzica americană. Or, muzica americană — în afară de unele dintre lucrările de valoare în care compozitorii au învins cerințele unui anumit public cu gustul pervertit — abundă de o producție numeroasă de „piese de dans" goale de conținut, în care se mizează pe un exclusivism ritmic, pe folosirea elementelor triviale și depresive.

Ea denaturează și ritmurile populare, supunîndu-le în scopuri comerciale, unei muzici din localuri de „noapte" și de desfrîu, în care ritmul se întîlnește cu ebrietatea, cu pistolul și poliția.

Cu toții știm că aceste fenomene se petrec pe scară întinsă în muzica „modernă" americană și dacă ne-am referi la un singur exemplu : denaturarea muzicii populare a negrilor — a cărei valoare a fost minunat exprimată de celebrii cîntăreți Paul Robeson, Marian Anderson, Duke Ellington, Louis Armstrong, ș.a. — ar fi suficient pentru a putea dovedi ce se petrece în general cu tot ceea ce un număr de așa-ziși creatori de muzică din Statele Unite, „prelucrează" și „adaptează" din folclorul popoarelor aservite puterii americane.

Ce ne rămîne nouă de făcut ?

Să luăm drept bună fabricația „denaturată" a acestora ?

Să ștergem cu buretele, datorită unei regretabile confuzii, existența unei muzici de esență populară, pe care tineretul nostru o apreciază și e dornic s-o cunoască mai bine?

Nici una, nici alta !

Sînt de părere că trebuie să preluăm în spirit critic tot ceea ce este valoros în muzica popoarelor cu care să îmbogățim repertoriul nostru original.

Festivalul mondial al tineretului pentru pace și prietenie ținut anul trecut în capitala țării noastre, ne-a adus cu el zeci și zeci de cîntece pe care popoarele lumii le îndrăgesc și le poartă cu ele.

Socot de asemenea că ar fi bine să trecem neîntîrziat și la realizarea unei muzici de dans cu caracter romînesc pe ritmurile de dans devenite clasice (vals, tango, foxtrot, slow, rumbă, etc) pe care să nu ocolim a le numi ca atare și nu „melodii de dans" cum cu încăpățînare se procedează la radio. Dar să nu denaturăm melodii populare în acest scop !

Cu această muzică, noi vom satisface necesitățile imediate ale iubitorilor de dans, vom da tineretului o muzică romînească și vom împrospăta repertoriul restaurantelor, chermezelor, balurilor, etc. — care folosesc cu precădere un repertoriu învechit. Se va ajunge astfel ca și interpreții noștri să acorde o importanță mai mare muzicii de dans romînești, căreia astăzi îi fac încă un loc prea puțin însemnat în repertoriul lor.

Compozitorii, în schimb, acordă interpretului o importanță cu mult prea mare. Se întîmplă deseori să auzi pe creator insistînd

pentru un anume interpret, aproape toți preferînd bineînțeles pe cei de talie mare.

E desigur plăcut pentru compozitor să-și asculte creația în interpretarea celor mai buni soliști ai genului sau în cea a unor valoroși cîntăreți ai operei noastre de stat. Și sînt convins că acest lucru este plăcut și pentru public. Dar aceasta nu trebuie să ducă pe creator la căutarea unor melodii cu caracter dificil, neaccesibile ca interpretare unor simpli amatori. Să nu uităm nici un moment că muzica de dans se adresează maselor largi. Nu interpreților virtuoși, ci tinerilor, fete și băieți, ce se întrunesc cu bucurie în excursiile de duminică sau la serbările de sîmbătă seara, le sînt adresate melodiile noastre de dans, valsurile, tangourile, foxtroturile noastre.

Acest tineret nu posedă, în general, calități vocale speciale și de aceea el nu va putea cînta nici melodiile frumoase, dar care cer o măiestrie interpretativă mult prea înaltă, nici celelalte melodii (și aci este vorba de cele mai multe), ale căror creatori și-au pus în primul rînd problema interpretării și a interpretului, neglijînd însă cea a melodicității, a sincerității de expresie, a accesibilității.

Aș vrea să mă opresc puțin asupra problemei orchestrațiilor și aranjamentelor de muzică ușoară și de dans.

Cu rare excepții — în unele piese orchestrate de G. Dendrino, N. Patrichi, Marius Mihail, H.Mălineanu — ele nu reușesc să aducă un aport important, să completeze lucrarea dată, s-o ridice la o treaptă superioară.

Aceeași teamă de nou, ca și în compunerea melodică și ritmică a lucrărilor de muzică de dans, se observă și în orchestrația lor.

O armonie seacă, deși complicată, o instrumentație săracă, o fărîmițire a melodiei prin apariția ei fragmentară la diferite grupuri de instrumente, o denaturare totală a liniei melodice prin introducerea unor variațiuni lipsite de legătură cu ideea muzicală a lucrării, iată ce caracteristici se pot evidenția din majoritatea orchestrațiilor noastre de muzică de dans.

In multe cazuri orchestrațiile muzicii de dans înlocuiesc maniera orchestrală specifică genului cu procedee pe care obișnuit le recunoaștem muzicii simfonice. Astfel nu arareori o muzică de dans e precedată de o lungă introducere, cu pretenții simfonice, care nu are darul de a antrena dansatorii ci mai curînd pe acela de a le tăia elanul sau chiar de a-i plictisi. De teama de a nu fi catalogate drept decadente, orchestrațiile sus amintite folosesc de preferință sonoritățile pastorale „cuminți", ale flautului și oboiului — care doar în anumite momente speciale își găsesc o întrebuințare justificată în muzica de dans — în loc să utilizeze cu fantezie și spirit artistic, culorile orchestrale adecvate genului, cum sînt cele ale grupelor de saxofoane, clarinete sau ale instrumentelor de alamă.

Lipsa de îndrăzneală, de originalitate, platitudinea în alegerea și folosirea mijloacelor de expresie, sînt tot atît de dăunătoare ca și excentricitatea, efectele căutate, de senzație, în orchestrație, caracteristice jazzului apusean decadent.

Toate acestea ar putea duce la concluzia că nu avem orchestratori buni. Nu-i adevărat ! Avem și încă mulți. Ei trebuiesc însă dezbărați de atitudinea rutinieră în care se complac și în special trebuiesc stimulați să scrie cu mai multă îndrăzneală, să folosească toate mijloacele și posibilitățile ansamblului orchestral, să se orienteze întotdeauna nu după anumite formule tip, ci în funcție de caracterul fiecărei lucrări.

Am afirmat în aceste rînduri credințele mele asupra cîtorva probleme ale muzicii de dans, cu dorința sinceră de a asculta într-un viitor apropiat o producție de mai bună calitate. N-aș putea spune însă că pentru aceasta, sarcinile ne revin doar nouă creatorilor. Eforturile în acest sens trebuiesc depuse în egală măsură și de toți acei în a căror răspundere cade munca cu creatorii, justa lor îndrumare și buna difuzare a producției lor.

E momentul ca între forurile noastre de difuzare să nu mai existe contradicții atît de flagrante, încît piese găsite nerealizate în unele locuri, să fie elogiate și chiar premiate în altele.

Lichidarea acestor contradicții va rezolva în bună parte confuzia care mai există în rîndurile compozitorilor în ceea ce privește exigențele față de calitatea muzicii de dans.

Iată cîteva rînduri despre care aș fi bucuros să știu că au stîrnit în jurul lor schimburi de păreri și mai ales dorința de a crea mai bine, mai frumos. Un mănunchi de noi melodii de dans iubite de masele largi este dorința acelui ce scrie astăzi aceste rînduri.

Muzica filmelor de desen animat şi de păpuşi

— Unele probleme ale acestui gen în creaţia compozitorilor noştri —

de MIHAI RĂDULESCU

Muzica de film este un gen care a apărut şi s-a dezvoltat în ţara noastră exclusiv în ultimii zece ani, datorită condiţiilor pe care regimul de democraţie populară le-a creat artei cinematografice. Abia acum se poate vorbi la noi de o producţie de filme sistematică, temeinic organizată, năzuind către un înalt nivel artistic şi ideologic şi începînd să corespundă cu adevărat rolului atît de însemnat al cinematografiei, „cea mai populară dintre arte" (V. I. Lenin). Dacă filmele romîneşti de altădată erau sporadice şi lipsite de orice seriozitate şi valoare artistică, muzica de film ca gen de sine stătător era de-a dreptul inexistentă. In domeniul desenelor animate, problema nici nu se punea, deoarece asemenea filme pur şi simplu nu se încercaseră la noi. Filmul experimental „Răţoiul neascultător", realizat în anul 1950, a constituit un eveniment pentru tînăra cinematografie romînească şi, în acelaşi timp, un început rodnic. Filmele ce au urmat: „Albina şi porumbelul", „Doi iepuraşi", „O poveste cu ursuleţi", „Marinică" şi „Fluieraşul fermecat", precum şi filmele de păpuşi „Vulpea păcălită" şi „Veniţi mîine" au vădit o măiestrie în necontenită creştere, o rezolvare tot mai fericită a numeroaselor şi dificilelor probleme pe care le ridică realizarea acestui gen de filme. Publicul nostru le-a primit cu mult interes — şi nu numai publicul „celor mici".

Ar fi o greşeală să minimalizăm importanţa acestui sector al cinematografiei, sub cuvînt că el se adresează copiilor şi deci ar reprezenta o ramură „minoră". Dealtminteri chiar dacă ar fi destinat numai copiilor, filmul de desen animat ar trebui privit cu toată seriozitatea şi grija pe care o justifică importantul său rol educativ, şi nicidecum ca un simplu pretext de fantezii superficiale şi frivole, cum se întîmplă adesea în cinematografia burgheză. Cineaştii sovietici au demonstrat aceasta cu strălucite exemple concrete, realizînd filme a căror înaltă ţinută morală şi educativă merge mînă în mînă cu valoarea artistică. Asemenea filme nu rămîn simple „glume" cinematografice, ci devin o întruchipare măiastră şi pasionantă a unor basme, comedii muzicale, pamflete sau satire sociale. Este firesc deci ca ele să suscite un interes ce depăşeşte lumea copiilor şi să aibă un loc important printre preocupările artei cinematografice.

Muzica are în filmele de desen animat un rol de cea mai mare însemnătate, după cum vom vedea mai departe. Apariţia desenului animat romînesc a chemat după sine cu necesitate crearea unei muzici adecvate şi a dat un adevărat impuls creator compozitorilor noştri. Muzicile scrise de Ion Vasilescu (Albina şi porumbelul), Nicolae Kirculescu (Doi iepuraşi), Florin şi Florica Dimitriu (O poveste cu ursuleţi), H. Mălineanu (Marinică), Radu Paladi (Fluieraşul fermecat), Edgar Cosma (Vulpea păcălită) şi Mircea Basarab (Veniţi mîine) constituie incontestabil, privite în ansamblul lor, realizări pozitive ale muzicii noastre din ultimii ani.

Compozitorii noştri au izbutit să dea viaţă în muzica lor personajelor, întîmplărilor, cioc-nirilor de sentimente şi idei din filmele de desen animat, au creat adevărate lumi muzicale mărunte, miniaturale, e drept, dar împlinite şi întocmai pe măsura eroilor lor. Cu toate lipsurile inerente oricărui început, ei au prins trăsăturile specifice ale genului şi au dat creaţii ce cuceresc şi conving pe spectatori. Intr-unele cazuri valoarea muzicii depăşeşte pe cea a realizărilor plastice, cum se întîmplă cu filmele „Albina şi porumbelul" sau „Fluieraşul fermecat", a căror muzică trăieşte mai intens decît imaginea, concretizînd mai puternic şi mai convingător tema centrală, eroii şi întîmplările filmului [1]).

Muzica pentru desene animate are un specific propriu, o configuraţie aparte. Intr-adevăr, deşi este călăuzită în linii mari de aceleaşi principii generale ca şi orice muzică de film — muzica desenelor animate ridică unele probleme speciale şi destul de complexe. Cercetarea lor prezintă nu numai un interes local, limitat la producţiile de acest fel, ci atinge şi unele probleme dintre cele mai importante şi dezbătute ale muzicii în genere. In cele ce urmează, vom arunca o privire asupra cîtorva dintre aceste probleme şi asupra modului în care ele se răsfrîng în creaţiile compozitorilor noştri.

*

Experienţa cineaştilor şi compozitorilor sovietici din ultimele două decenii a stabilit în materia muzicii de film unele principii care au revoluţionat concepţia veche moştenită de pe vremea filmelor mute cu acompaniament de pian. Muzica nu mai este privită ca un „fond", un „acompaniament" sau chiar o „ilustraţie" muzicală, ci ca un element esenţial al filmului, care participă activ la realizarea lui, deopotrivă cu celelalte elemente care îl compun: scenariu,

[1]) Faptul a fost relevat şi de specialiştii sovietici, cu prilejul prezentării acestor filme în URSS, unde muzica lor a produs o bună impresie.

decor, actori, etc. Compozitorul Aram Haciaturian a spus foarte plastic: *„Dacă în film sînt cincisprezece personaje, muzica trebuie să fie al șaisprezecelea"*. Iată, lapidar exprimată, ideea fundamentală după care muzica trebuie să fie prezentă din plin în întreaga desfășurare a filmului, să ofere un adevărat *„echivalent muzical"* al acțiunii dramatice, al eroilor, faptelor, conflictelor și stărilor sufletești pe care le înfățișează filmul.

Ca o consecință firească, muzica de film va fi străbătută de o temă centrală, dominantă, așa cum scenariul și desfășurarea imaginii filmului este axată pe o idee ce-i leagă toate episoadele într-o unitate de sens. De asemenea, compozitorul va oglindi în muzica sa aceleași realități pe care regizorul le întruchipează în imagine. Muzica de film este prin însăși natura ei o muzică plastică. Ea trebuie să fie *„extrem de concretă, expresivă, am putea spune sculpturală"* (Aram Haciaturian). De aci locul ei important nu numai în arta cinematografică, ci printre producțiile muzicale în genere — loc pe care l-au subliniat Hotărîrile C.C. al P.C.U.S. cu privire la muzică și la cinematografie.

Muzica de film trebuie să fie pregnantă, clară și accesibilă, ea adresîndu-se unui public foarte larg de spectatori. Ea nu trebuie să îngreuneze înțelegerea filmului cu un balast de complicații obositoare, ci dimpotrivă să ajute imaginea vizuală întregind-o cu o imagine sonoră, limpede, firească, curgătoare.

In sfîrșit, muzica sovietică de film are o bază națională, ce contribuie la aspectul ei caracteristic, la realizarea pregnantă a realităților înfățișate pe ecran, la apropierea ei de spectator.

Această sumară trecere în revistă a principiilor fundamentale ce călăuzesc muzica de film era necesară, pentru că ele își găsesc aplicație din plin și în muzica filmelor de desen animat. Dar aplicarea acestor principii suscită aci o sumă de probleme specifice, din unghiul cărora vom privi și muzica filmelor romînești de desen animat și de păpuși.

Iată de pildă prima lege importantă a muzicii de film: participarea activă a muzicii, ca un component principal al filmului. Acest principiu — care în filmele artistice s-a cristalizat abia în anii din urmă și care este încă adesea nesocotit — se impune cu și mai mare putere și oarecum de la sine în desenele animate. Un asemenea film fără o prezență vie și permanentă a muzicii este pentru noi de neconceput. Prin însăși structura sa, desenul animat — mai schematic, mai sărac în detalii ale imaginii și în posibilități de expresie psihologică decît cel jucat cu actori vii — pretinde o întregire din partea muzicii. Legătura între muzică și imagine merge aci atît de departe, încît uneori se pornește de la o muzică existentă la crearea unui film care să o ilustreze, ceea ce nu se poate închipui în filmul artistic.

Aci trebuie căutată una din explicațiile succeselor pe care le-au obținut compozitorii noștri în domeniul muzicii de desene animate: exigențele acestui gen de filme obligă pe compozitori la o participare intensă, le stimulează fantezia și forțele creatoare.

Este drept că și cîmpul preocupărilor este aci relativ limitat: universul acestor filme este restrîns, pe măsura „celor mici". Conflictele, personajele, stările sufletești — totul este la scară redusă și deci mult mai ușor de cuprins. Dar nu e mai puțin adevărat că, înăuntrul acestor limite, compozitorii noștri au izbutit realizări meritorii, care au rămas întipărite în mintea iubitorilor de desene animate, fie ei copii sau oameni în toată firea. Așa de pildă, secvența[2]) „salvării albinei de la înec" în filmul „Albina și porumbelul"; scena impresionantă a îmbrățișării celor doi frățiori „Puf alb și Puf gri — din „Doi iepurași", pregătită printr-o pauză dramatică și în care momentul culminant al muzicii subliniază atît de frumos momentul culminant al acțiunii; împăcarea celor trei ursuleți, realizată în muzică tot atît de duios și convingător — sau poate mai mult — ca în imagine; corul final de copii din „Vulpea păcălită", care comentează cu sprinteneală și voie bună concluzia întîmplării; „Azi satul nostru e îngrădit, cu hoața vulpe s-a sfîrșit"; sîrba plină de foc și strălucire cu care se încheie „Fluierașul fermecat", evocînd în chip sugestiv bucuria nestăpînită a ciobănașului care a dibuit meșteșugul de a cînta din fluier. Toate aceste episoade nu sînt simple „momente izbutite" ale muzicilor respective și nu ca atare le cităm; ele traduc în faptă acea condiție fundamentală a muzicii de film formulată de Haciaturian, dînd un corespondent muzcal ideii principale a filmului, generalizînd conținutul său. Scena îmbrățișării iepurașilor concentrează într-însa semnificația întregului film: recunoașterea cinstită a greșelii proprii de către iepurașul Puf gri readuce ordine și bunăstare în cuprinsul familiei. La fel, împăcarea celor trei ursuleți este clipa decisivă pentru ideea filmului: combaterea individualismului și afirmarea importanței muncii colective. Asemănătoare este ideea de bază a filmului „Vulpea păcălită", din al cărui final reiese că numai unirea tuturor vietăților din sat a putut veni de hac dușmancei. In „Fluierașul fermecat", munca tenace și răbdătoare și observarea atentă a naturii au dus în cele din urmă pe ciobănaș la stăpînirea meșteșugului pe care-l rîvnea. Iată pentru ce realizarea muzicală a secvențelor citate mai sus are o importanță primordială și constituie o garanție a faptului că muzica a izbutit să atingă principalul scop în slujba filmelor respective.

Nu întîmplător am lăsat la o parte din această enumerare filmele „Marinică" și „Veniți mîine". Filmul „Marinică" este singurul caz în care producătorii noștri de desene animate au pornit de la o piesă muzicală existentă la realizarea unui film. Cîntecul atît de popular „Marinică"

[2]) O secvență a unui film este echivalentul unei „scene într-o piesă de teatru: ea constituie o unitate din punctul de vedere al acțiunii și personajelor. Termenul se conferă atît imaginii cît și muzicii care o însoțește.

de H. Mălineanu, tema să atît de actuală, au fost impulsul care a dat naștere scenariului și imaginilor acestui film. Cu atît mai izbitoare apare constatarea că din acest film lipsește... tocmai cîntecul „Marinică" în forma lui întreagă, directă, concludentă. Elemente ale cîntecului sînt prezente aproape tot timpul, e drept, dar fie sub formă fragmentară, fie alterate de diverse modificări ritmice, armonice sau chiar melodice. Oricît de ingenioase ar fi aceste „travestiri" ale cîntecului lui Marinică și oricît de abil ar ilustra unele episoade ale filmului, ele nu pot să compenseze lipsa cîntecului însuși, care ar fi trebuit să joace aci tocmai rolul de idee muzicală de bază a filmului și care se cerea exprimată limpede, explicit, nu numai indirect și ocolit. S-ar zice că autorul muzicii a fost oarecum intimidat de popularitatea propriului său cîntec și s-a sfiit să-l mai repete aidoma. Trebuie să precizăm însă că o vină importantă o poartă și regia filmului, care a sfîrtecat fără cruțare tocmai episoadele cele mai expresive ale muzicii. Asupra acestui ultim punct vom mai reveni.

Cu filmul „Veniți mîine" s-a întîmplat altceva. Muzica scrisă de M. Basarab este ingenioasă, sugestivă și completează în chip fericit imaginea. Dacă, în ciuda calităților sale, această muzică rămîne totuși o înșirare de episoade, fără un moment culminant care să exprime în mod concentrat ideea filmului, de vină este însuși scenariul pe care compozitorul l-a urmărit în chip fidel. Intr-adevăr, racila birocratismului este combătută printr-un șir de întîmplări bine alese și pline de haz (redate în imagini izbutite și din punct de vedere tehnic), dar concluzia este falsă și întrucîtva meschină: „solicitatorul exasperat se adresează Condicei de reclamații care — prin propriile forțe — îi rezolvă cererea și îndepărtează manifestările birocratice". Această rezolvare forțată și neconcludentă a problemei, care a fost relevată și de critică[3]), a frînat și inspirația compozitorului tocmai în momentul în care, părăsind domeniul satirei și al șarjei, el ar fi trebuit să întruchipeze ideea pozitivă a filmului.

Cu aceasta ajungem și la altă latură a raporturilor dintre muzică și film, în linii mari, înainte de a intra în amănunte. Dată fiind diversitatea de aspecte pe care le poate îmbrăca filmul de desen animat (basm, feerie, comedie, satiră, etc.), muzica trebuie să țină seama de specificul fiecărui film, să găsească o atmosferă predominantă în consonanță cu a filmului însuși. De data aceasta nu mai e vorba de concretizarea unei anumite idei într-o secvență — ci de caracterele generale ale muzicii în toată desfășurarea ei. Aci vom înregistra încă un merit al muzicii noastre de desene animate: trăsăturile generale ale fiecăreia dintre muzicile scrise corespund cu multă justețe specificului diferitelor filme. Însăși alegerea compozitorilor a fost fericită în această privință, particularitățile personale ale stilului lor fiind în acord cu exigențele filmelor respective.

*

Una dintre problemele cele mai spinoase — dar și cele mai pasionante — ale muzicii de desene animate este aceea a plasticității, a raporturilor muzicii cu realitățile pe care le exprimă. Muzica de film a trecut printr-o „boală a copilăriei" care a fost tendința naturalistă de a reda cît mai fidel și aproape nemijlocit zgomote din natură, sunete și ritmuri ale activităților umane în aspectul lor exterior, mecanic. Astăzi știm bine că nu acesta este rostul muzicii de film. După cum remarcau Paul Constantinescu și Edgar Elian: *„urmărind mereu aceste efecte, muzica s-ar destrăma, renunțînd pînă la urmă cu totul la acea construcție în timp, la acel „film" dinamic care este însăși ființa sa. Ea nu ar mai reda tocmai sentimentul pe care îl avem în fața situației respective*[4])". Muzica de film trebuie deci să fie valabilă ca muzică, să aibă valoarea unui poem simfonic. Ea nu trebuie să imite servil și mecanic zgomotele și aspectele exterioare ale naturii, ci să redea înainte de toate sentimentele, ideile, stările sufletești legate de fiecare imagine a filmului. Astfel muzica de film nu va face concurență ilustrării sonore tehnice a filmului. In ea trebuie să-și găsească un echilibru resursele plastice și expresive ale muzicii. Spre a sublinia imaginile vizuale, ea va putea să preia în desfășurarea sa unele zgomote naturale și ritmuri — și e de dorit să o facă — dar în așa fel încît să le integreze într-o construcție muzicală expresivă, valabilă din punct de vedere artistic. *„In fața compozitorului apare astfel o problemă specială: să organizeze sunetele într-un tot armonios, alegînd pe cele mai necesare, mai caracteristice și mai expresive, pentru ca la spectatori să se creeze impresia adevărului vieții*[5])".

Problema aceasta „specială" este încă mai delicată și mai dificilă în domeniul filmelor de desen animat. Aci, muzica urmărește mult mai îndeaproape mișcarea imaginii. Ritmul ei trebuie să se suprapună exact, cu o precizie matematică, peste ritmul mișcării personajelor și obiectelor și aceasta duce în mod necesar la o legătură mai strînsă, mai intimă, cu zgomotele „naturale". Cu condiția de a exprima ideea dominantă a unei secvențe, compozitorul muzicii de film artistic va fi oarecum liber în limitele „cadrului" respectiv. In muzica filmelor de desen animat, el trebuie să urmărească pas cu pas mișcările eroilor, detaliile întîmplării, accesoriile mărunte care aci au toate rost și importanță: el va fi *obligat* să redea pașii unui personaj care merge sau aleargă, să sugereze prăbușirea unui copac, căderea și spargerea unui vas, etc. Cu atît mai grea devine astfel integrarea acestor elemente într-o construcție muzicală vala-

[3]) Simion Macovei: „Pentru măiestrie în creația filmelor de desen animat și păpuși". Probleme de Cinematografie, februarie 1954.

[4]) Paul Constantinescu și Edgar Elian: „O ramură în plină dezvoltare: muzica de film". Muzica 1/1950

[5]) A. Haciaturian — „Pretențiile compozitorului" — în Iscusstvo Kino nr. 8/1953.

bilă și cu atît mai mare trebuie să fie măiestria compozitorului. Ascultînd o muzică izbutită de desen animat vom avea în fața ochilor — chiar fără să vedem filmul — o imagine fidelă a mișcărilor, ritmului și amănuntelor sale plastice. In același timp însă, această muzică nu trebuie să fie o înșiruire de efecte și onomatopei, ci să aibă un sens și desprinsă de imaginea filmului, putînd fi ascultată și gustată ca atare.

Asemenea tuturor exigențelor care pun la încercare măiestria artiștilor și această problemă a constituit nu o frînă, ci un imbold pentru fantezia și puterea creatoare a compozitorilor noștri. Muzica filmelor noastre de desen animat oferă numeroase exemple remarcabile în această privință. Cităm în filmul „Albina și porumbelul" cadența de țambal care sugerează atît de ingenios — și într-o formă inspirată de-a dreptul din cîntecul popular — scena în care greierele se scutură de picurii de ploaie: tot acolo, momentul dramatic și foarte expresiv în care albina se rostogolește în apă. In „Doi iepurași", compozitorul Kirculescu a redat cu abilitate ritmul legănat și învîrtirea amețitoare a călușeilor, bărcilor și scrînciobelor de la bilci, într-un vals foarte avîntat, în care se aud, ca pete de culoare frumos realizate prin paleta orchestrației, țișnirile artificiilor și focurilor bengale ce uimesc pe cei doi frățiori. Autorii muzicii pentru „Povestea cu ursuleți" au mers mai adînc în tendința de îmbinare a plasticității cu exigențele construcției muzicale. Secvențe ca „fierăstrăul" (unde ritmul alternat al mînuirii fierăstrăului a fost punctul de plecare al unei mici melodii sugestive) sau „rostogolirea" bîrnelor, deosebit de colorată și expresivă, — amintesc de excepționalele realizări din domeniul muzicii pentru copii ale lui Serghei Prokofiev. Florica și Florin Dimitriu au folosit și „fluieratul", pentru a reda într-un cîntecel plin de haz firea îngîmfată, disprețuitoare și nesocotită a ursulețului Mîndrilă, „individualistul". Deosebit de izbutită prin echilibrul între realismul detaliilor și construcția ansamblului este și muzica scrisă de Edgar Cosma pentru „Vulpea păcălită". Atmosfera misterioasă și fantastică a nopții, mișcările furișate ale vulpii care se strecoară ca să fure un pui, momentul impresionant al răpirii sînt admirabil exprimate într-un mic scherzo. La fel munca animalelor în pădure, banda rulantă construită de ele, etc., sînt puncte de plecare pentru episoade valabil construite din punct de vedere muzical. „Cîntecul vulpii" (pe o melodie de Hilda Jerea) evocă figura caracteristică a eroinei nu numai printr-o vioiciune și trepidație răutăcioasă, dar și printr-unele sunete imitative (rîsete scurte și ascuțite), care nu deformează melodia, ci dimpotrivă îi dinamizează și mai mult ritmul. Muzica filmului „Fluierașul fermecat" ar putea fi citată aproape în întregime ca o reușită sub raportul expresivității realiste. Faptul prezintă cu atît mai mult importanță, cu cît problema legăturii dintre muzică și realitate este inclusă aci în ideea fundamentală a filmului: bătrînul cioban își învață nepotul să cînte din fluier, arătîndu-i că „taina" meșteșugului este munca nepregetată și observarea pătrunzătoare a naturii[6]). Ca și ciobănașul care năzuia să spună prin fluierul lui minunăția priveliștilor, șoaptele vîntului, murmurul izvoarelor, glasurile păsărilor și tuturor făpturilor — compozitorul Radu Paladi a izbutit să închege aceste sonorități într-un tot muzical armonios, inspirat și de o certă valoare artistică. Episoade ca lupta bufniței și cățelului, zborul păsărelelor sau așezarea lor pe sîrmele de telegraf, consternarea și protestele animalelor la încercările nereușite ale ciobănașului de a cînta din fluier, sînt numai cîteva exemple pentru modul în care compozitorul a știut, fără a face nici o concesie din punct de vedere muzical, să urmărească foarte îndeaproape sugestiile sonore ale imaginii. El nu le-a lăsat în forma lor brută, fragmentară, ci le-a închegat în melodii ample, în teme reprezentative, în armonii plastice și logic înlănțuite, în episoade cu o formă muzicală limpede, rotunjită, bine definită.

Nu întotdeauna muzicienii noștri au obținut cele mai desăvîrșite realizări. Găsim uneori exemple criticabile chiar la filmele de mai sus. Dar cazul cel mai caracteristic este cel al muzicii filmului „Marinică". Autorul a ținut în mod evident să urmărească îndeaproape intențiile scenariului, să scrie cît mai sugestiv, mai plastic cu putință. Muzica sa nu este lipsită de calități în acest sens, fiind în general în acord cu ritmul imaginilor și sonorităților naturale pe care ele le sugerează. Dar de cele mai multe ori compozitorul s-a lăsat furat de intenția imitativă, de procedeul onomatopeic, și a scăpat din vedere necesitățile construcției muzicale. De aci aspectul îmbucătățit, descusut al acestei muzici; tot de aci și repetarea obositoare a unor efecte, cum sînt acele „glissandi" (alunecări cromatice) de care autorul abuzează și care sînt menite să exprime tot felul de imagini: căderea unor obiecte, mișcările moi și lenețe ale personajului, grimasele lui, etc. Acest rezultat demonstrează că întrebuințarea nejudicioasă a onomatopeelor nu duce numai la o dizolvare a substanței muzicale, ci și la repetarea stereotipă a acelorași efecte, care își pierd astfel puterea sugestivă. Atunci cînd compozitorul a integrat aceste sunete într-o muzică expresivă și pregnantă, el a realizat momente bune. Așa e de plidă secvența „Marinică fumează", în care muzica izbutește să redea specificul scenei: indolența lui Marinică, absurditatea atitudinii lui nepăsătoare, în timp ce strungul se învîrtește singur transformînd piesele în rebuturi. Dar, privită în întregul ei, muzica filmului „Marinică" suferă de amorfism, de o lipsă de închegare a formei muzicale, care

[6]) Trebuie să semnalăm și aci o deficiență a scenariului: „exprimarea realității" în muzică este privită numai sub aspectul relațiilor cîntecului cu natura, nu și cu oamenii, cu lupta și înfăptuirile lor.

o împiedică să aibă o viață proprie, despărțită de imaginea vizuală pe care o însoțește.

*

Problema accesibilității muzicii de film îmbracă și ea un aspect special în domeniul desenelor animate: muzica lor trebuie să fie accesibilă nu numai maselor largi de spectatori, ci și copiilor. Ce înseamnă a scrie muzică pentru copii? Iată o întrebare la care răspunsul nu este ușor (mai ales sub forma realizărilor concrete) și care a prilejuit adesea confuzii. Se crede uneori că a scrie pentru copii înseamnă a scrie simplist, banal sau a tinde spre un gen hibrid între muzica simfonică și cea ușoară sau de operetă. E o concepție cu totul falsă și dăunătoare. D. Șostakovici aplică în mod foarte potrivit muzicii de film cuvintele celebre ale lui Maxim Gorki: *„Pentru copii trebuie să scriem la fel ca pentru oamenii maturi, ba chiar mai bine"*. Intr-adevăr, o muzică plată, mediocră și hibridă, nici nu va cuceri pe copii, nu le va stimula imaginația și nici nu-și va atinge scopul educativ. Lucrări ca povestea simfonică „Petrică și lupul" de Prokofiev au arătat în chip strălucit ce trebuie să fie muzica pentru copii: o muzică de un înalt nivel artistic, în care compozitorul nu face nici un compromis și nu renunță la nici una din cuceririle meșteșugului său, ci dimpotrivă, le pune la lucru pentru a făuri imagini clare, firești, vii și concise, care pot vorbi de-a dreptul înțelegerii și sensibilității copilului.

Fără îndoială, acest lucru nu este lesne de înfăptuit. Cu toate acestea, muzica pentru filmele noastre de desen animat poate fi socotită în linii generale drept un succes și sub acest unghi. Din chiar cele expuse pînă aci reiese că majoritatea compozitorilor noștri care au abordat acest gen au făcut-o cu toată rîvna, seriozitatea și dragostea necesară, fără a-l bagateliza și ferindu-se de a-l trata superficial. După cum este și firesc însă — nu toți autorii au izbutit în aceeași măsură să atingă echilibrul între claritatea, accesibilitatea muzicii și forța ei expresivă, să creeze lucrări de o înaltă valoare artistică. Realizările cele mai remarcabile din acest punct de vedere ne par a fi partiturile scrise pentru „Povestea cu ursuleți", „Vulpea păcălită" și „Fluierașul fermecat". Nu este desigur o întîmplare faptul că tocmai aci găsim ecouri directe (uneori prea directe și puțin stînjenitoare pentru unitatea de stil a muzicii) din compozițiile pentru copii ale marelui maestru sovietic al genului — Serghei Prokofiev. Un stil propriu și unitar este greu de obținut de la început în acest domeniu. Dar muzica celor trei filme citate este vie, expresivă, fără a cădea în excese de patetism, dramatică acolo unde trebuie, fără a deveni pretențioasă sau grandiloc-ventă, îngrijită și ingenioasă ca formă, fără a fi complicată, greoaie sau obositoare. Ea se bazează pe melodii limpezi, bine conturate și ușor de reținut. Ritmica este pregnantă și caracteristică, așa cum se cuvine: armoniile expresive, cu modulații uneori îndrăznețe și neașteptate (mai ales la Edgar Cosma), dar întotdeauna justificate de imagine și de scopul urmărit; orchestrația colorată, sugestivă, dar nu încărcată (mai cu seamă la „Fluierașul fermecat"). Este o muzică de un real interes artistic, pe care și „cunoscătorul" și iubitorul de muzică obișnuit o pot asculta cu plăcere, alături de copiii cărora li se adresează în primul rînd și al căror nivel de înțelegere și asimilare nu-l depășește niciodată.

In genere, autorii noștri de muzică pentru desene animate nu au păcătuit prin excese de complicație formală. Ei nu au știut însă întotdeauna să evite cealaltă primejdie — tendința de a scrie simplist, „ușor" înclinînd uneori spre vulgaritate sau superficialitate. Pentru acest motiv nu putem situa muzica filmelor „Albina și porumbelul", „Doi iepurași" și „Marinică" pe aceeași treaptă cu cele enumerate mai înainte. Autorii lor nu au făcut același efort creator; ei s-au menținut uneori la formule, la clișee, la procedee mai mult sau mai puțin ieftine. Am scos, credem, îndeajuns în evidență meritele acestor partituri (îndeosebi primele două) ca să arătăm că le socotim, în linii mari, adevărate reușite ale genului. Ceea ce voim să spunem aci este că ele nu izbutesc însă întotdeauna să scape de pericolul vulgarităților („hora albinelor", „valsul" din cei doi iepurași) și al unei oarecare superficialități în concepție (de pildă lirismul, de altminteri cald și convingător, care predomină în „Doi iepurași", nu este tocmai pe măsura filmului, fiind adecvat mai curînd personajelor și acțiunilor de operetă). Mai grav este cazul muzicii lui „Marinică": ea se resimte aproape în întregime de influența jazz-ului și mai cu seamă a muzici de estradă, ceea ce nu constituie cea mai fericită rezolvare a problemei muzicii pentru copii. Fără îndoială că acest specific al muzicii din „Marinică" este justificat într-o anumită măsură de specificul filmului însuși, care e de tipul „comediei muzicale" cu tendințe satirice și deci nu e de loc incompatibil cu muzica de estradă. Dar aci privim muzica din punctul de vedere al valorii ei educative.

*

Expunerea de mai sus nu are cîtuși de puțin pretenția de a fi epuizat problemele muzicii de desene animate, atît sub aspectul lor principial, cît și în aplicarea lor la creațiile compozitorilor noștri. Dat fiind că acest domeniu este pînă acum cu totul necercetat în critica noastră, ne-am aflat în fața unei sume de probleme și a trebuit să alegem doar pe cîteva dintre ele, spre a nu ne mulțumi cu simple generalități și enumerări, dacă am fi voit să îmbrățișăm totul. Pomenim numai cîteva dintre celelalte probleme care ar merita o aprofundare:

extrema concizitune a imaginilor, care obligă pe compozitor să spună mult în puține „cuvinte" — muzica trebuind să fie la fel de laconică și în același timp de caracteristică, ca și imaginile;

absența mimicii la personaje, pe care muzica trebuie să o suplinească printr-un plus de expresivitate și nuanțare psihologică;

elementul folcloric în muzica filmelor de desen animat;

problema unității de stil, deosebit de dificilă din pricina multiplelor condiții de care trebuie să țină seama compozitorul;

orchestrația care trebuie să fie transparentă, subțire și totuși colorată și sugestivă;

întrebuințarea cîntecului (pe cuvinte) în desenele animate;

deosebirile (din punct de vedere muzical) între specificul desenului animat propriu-zis și al filmului de păpuși (pe care le-am tratat aci la un loc pentru simplificare).

Nu ne vom mai opri acum asupra nici uneia dintre aceste probleme. Nu putem însă încheia înainte de a arunca o privire asupra laturii zise „tehnice", adică asupra fazei care începe atunci cînd compozitorul și-a terminat lucrarea și se încheie, cînd filmul e gata să fie difuzat în public.

Cîteva cuvinte despre *execuția* acestei muzici. Orchestra Simfonică Cinematografică, în pofida tinereții ei își îndeplinește sarcina mai mult decît onorabil. Un merit deosebit revine dirijorului Edgar Cosma care, pe lîngă calitățile sale de muzician și șef de orchestră, a dovedit o mare capacitate de adaptare la condițiile specifice pe care le cere înregistrarea muzicii de film. Însușirile sale sînt cu atît mai binevenite, cu cît condițiile în care se înregistrează muzica de film lasă mult de dorit. Partiturile sînt copiate de mînă, în mare grabă și cu frecvente greșeli. Orchestra le vede pentru prima oară în ajun de imprimare, dacă nu chiar în ziua respectivă. Imprimările însăși trebuiesc terminate întotdeauna într-un timp record, „cu sufletul la gură". O bună parte din acest timp de imprimare și așa insuficient, se pierde din pricina deficiențelor tehnice de înregistrare. Dar racila cea mai gravă este nepotrivirea între indicațiile inițiale ale regiei pe baza cărora a lucrat compozitorul și forma sub care se prezintă filmul în faza sa finală. De multe ori muzica trebuie „ajustată" în ultimul moment fiindcă o anumită secvență s-a lungit sau s-a scurtat, un episod a fost înlăturat sau înlocuit cu altul, etc. Compozitorul — care asistă de obicei la imprimare — trebuie atunci să însăileze modificări de ultima clipă, pentru care nu are nici timpul, nici liniștea, nici condițiile minime necesare. Asemenea moduri de a proceda atrag după sine în mod inevitabil o alterare a calității muzicii și pe deasupra provoacă o stare de agitație, nesiguranță și nervozitate tocmai în momentele în care și orchestra, și dirijorul și tehnicienii au nevoie de calm și de stăpînire de sine.

Dar această situație este încă mai puțin defavorabilă compozitorului decît aceea în care ajunge muzica sa prin intervențiile regizorului după ce s-a terminat înregistrarea. De data aceasta compozitorul nu mai este nici măcar consultat și, atunci cînd vede filmul, are tot soiul de surprize: o secvență a fost amputată și lipită stîngaci de alta, o modulație care constituia trecerea firească între două scene a fost suprimată, un cadru al filmului a fost prelungit în așa fel încît muzica a rămas cu un gol, ș.a.m.d. Dacă adăugăm și accidentele de înregistrare — agravate de împrejurarea că filmele sînt colorate și culoarea poate ușor altera înregistrarea sunetului pe peliculă — ne putem da seama cît de importante consecințe au operațiile tehnice asupra aspectului definitiv pe care îl capătă muzica unui film de desen animat.

Din acest punct de vedere s-au făcut la noi progrese considerabile de la apariția primului desen animat și pînă azi. Sîntem departe acum de condițiile în care s-a realizat filmul „Albina și porumbelul", unde muzica a fost compusă pe baza unui scenariu complet greșit, modificat fundamental după ce compozitorul își scrisese muzica. A început să se înfăptuiască și la noi acea legătură strînsă între regizor și compozitor în perioada de pregătire și de „lucru" a unui film, pe care A. Haciaturian o cere ca o condiție necesară pentru obținerea unei bune muzici de film. Și în această privință lucrurile stau mai bine în domeniul filmelor de desen animat decît în cel al filmelor artistice, regizorii conlucrînd mai îndeaproape cu muzicienii de-a lungul tuturor etapelor filmului. Dar sînt încă lipsuri, pe care regizorii noștri le recunosc și se străduiesc să le înlăture. Regizorul Popescu-Gopo, ne-a împărtășit unele din învățămintele prețioase pe care le-a adus dintr-o recentă călătorie de studii în U.R.S.S. Regizorii sovietici de desene animate dau cea mai mare importanță colaborării strînse și susținute cu muzicienii. Este de dorit ca regizorul, fără să fie neapărat un specialist în materie de muzică, să aibă totuși o anumită pricepere și mai cu seamă un simț muzical care să-i facă posibil un contact fecund cu compozitorul și o participare efectivă la problemele muzicale ale filmului. Astfel, unul dintre cei mai de seamă maeștri sovietici ai genului — regizorul Dioșkin — deși nu este muzician de profesie, este familiarizat cu toate problemele muzicii de film, știe ce trebuie să pretindă în fiecare clipă compozitorului dar în același timp să adapteze desăvîrșit imaginea după necesitățile proprii ale muzicii. Un asemenea nivel trebuie atins și în cinematografia romînească — și regizorii noștri sînt animați de cele mai bune intenții în acest sens.

Dar la Moscova regizorii romîni de desen animat au avut prilejul să cunoască și unele inovații în tehnica realizărilor filmelor, menite să îmbunătățească simțitor legătura dintre muzică și imagine. In ultimele producții sovietice de acest gen s-a procedat într-un mod cu totul nou. Compozitorul a fost solicitat încă din prima fază a realizării filmului, compunîndu-și muzica pe baza unui scenariu regizoral amănunțit, de îndată ce acesta a fost stabilit și înainte de a se purcede la „animarea" imaginilor. Scenariul conține bineînțeles și indicații în ce privește cronometrajul, dînd compozitorului puncte de reper pentru durata și desfășurarea în timp a secvențelor. Înăuntrul acestui cadru,

compozitorul își dezvoltă și își desăvîrșește creația muzicală liber, nestînjenit de tirania imaginii. Odată ce muzica este acceptată, ea se înregistrează pe peliculă împreună cu replicele vorbite ale filmului. Pelicula este marcată din loc în loc și împărțită astfel în segmente egale. Pornind de la aceste segmente se stabilește un fel de grafic al desfășurării sunetului, consemnat în „liste" speciale întocmite pentru fiecare „tact" sau măsură muzicală, care este la rîndul lui împărțit într-un număr de subunități. Avînd sub ochi un asemenea grafic, în care figurează și silabele cuvintelor rostite în film, desenatorul își va da seama cu precizie în ce punct al peliculei trebuie să înceapă și trebuie să se sfîrșească o anume mișcare, în funcție de muzică și de vorbire. Astfel „animarea" filmului începe abia după ce muzica a fost compusă și înregistrată, făcînd posibilă o suprapunere ideală a muzicii și imaginii. Totodată, datorită acestui procedeu, compozitorul, ținînd seama de toate exigențele și sugestiile scenariului, nu este totuși încătușat în limite prea strimte și poate mai lesne și mai firesc să închege cu elementele ce i se cer acea construcție muzicală valabilă, împlinită, care este chezășia unei adevărate creații artistice.

Acest procedeu va fi aplicat și la noi, împreună cu celelalte învățăminte tehnice pe care cineaștii noștri și le-au însușit din experiența sovietică: numărul și așezarea microfoanelor la imprimare, posibilitatea operatorului de sunet de a modela sonoritățile orchestrale (nu numai în intensitatea generală, ci scoțînd în evidență anumite partizi de instrumente după nevoile de moment) ș.a.m.d.

*

Din acest tur de orizont în domeniul muzicii filmelor de desen animat și de păpuși, credem că se poate desprinde, pe de o parte, complexitatea și importanța problemelor ce se pun, pe de alta efortul meritoriu și răsplătit de succese crescînde al compozitorilor și regizorilor noștri în acest sector. Publicul romînesc este îndreptățit să aștepte din partea lor realizări tot mai măiestrite, demne de modelele strălucite pe care ei le au în față și de frumoasele perspective de viitor ale cinematografiei noastre.

In legătură cu scenariile muzicale radiofonice

— Răspunsul Redacției de Critică și Muzicologie a Direcției Muzicale din Direcția Generală a Radiodifuziunii —

In revista „Muzica" nr. 5/1954, a apărut un articol de V. Cristian, în care sînt analizate lipsurile unor scenarii muzicale difuzate la Radio. Publicarea părerilor în legătură cu emisiunile radiofonice muzical-educative într-o revistă de specialitate reprezintă o inițiativă binevenită; larga răspîndire în masă a unor asemenea emisiuni și importanța lor în acțiunea de ridicare a nivelului cultural al poporului nostru, justifică discuții mai ample decît au avut loc pînă acum, care pot interesa în aceeași măsură pe muzicologi și compozitori, pe literați, cît și masele largi de iubitori de muzică.

Prin specificul lor, emisiunile radiofonice ridică altfel de probleme decît celelalte forme de educație muzicală; nivelul de pregătire atît de diferit al miilor de ascultători, gusturile și preocupările lor deosebite, ridică pe prim plan și necesitatea atractivității acestor emisiuni. Spre deosebire, de pildă, de conferințele și lecțiile muzicale ținute în săli — unde se presupune de la început interesul publicului participant — emisiunile muzicale se adresează unui public a cărui atenție trebuie abia captată prin diferite mijloace artistice. Din fericire, această dificultate este compensată de largile posibilități oferite de tehnica radiofonică, care permit transformarea emisiunilor muzicale educative într-un adevărat gen artistic de sine stătător.

Exemplul strălucit al radioului sovietic a stat la baza tuturor încercărilor și succeselor dobîndite de noi pînă acum: montaje muzical-literare, analize muzicale, scenarii, etc. Se poate spune totuși că în acest domeniu nou de educație muzicală (care nu a apărut în actuala formă, decît odată cu introducerea magnetofonului, în urmă cu cîțiva ani) fiece nouă experiență ridică mereu alte probleme, care cer o rezolvare inedită. Oricît de valoroase ar fi unele realizări, ne aflăm încă într-o fază de continue căutări și transformări, în care adeseori realizările sînt depășite de timp.

In această situație se află și primele scenarii muzicale radiofonice, care datează din anul 1949. Pe atunci lipsea cu totul experiența acestui gen; nu era clar în ce măsură pot fi îmbinate mijloacele muzicale cu cele dramatice, dacă trebuie urmată calea teatrului sau cea a filmului radiofonic. Lipsea totodată materialul documentar care să permită o analiză justă și competentă a epocii istorice, a compozitorilor respectivi și a operei lor. S-a pornit totuși la reconsiderarea curajoasă, pe calea scenariului radiofonic, a unor mari figuri ale muzicii universale — ca

Bach, Beethoven, Mozart, în legătură cu care lucrările istoriografilor burghezi strecuraseră atît de multe aprecieri greşite, denaturate.

De la primele prezentări ale acestor scenarii au trecut mai bine de patru ani şi desigur astăzi se pune în mod firesc problema revizuirii unor părţi necorespunzătoare, judecîndu-le de pe poziţia actualelor noastre cunoştinţe, îmbogăţite prin materialul documentar apărut între timp (ne referim în primul rînd la lucrările muzicologilor sovietici, prea puţin cunoscute la noi în 1949—1950).

Singurul scenariu mai recent dintre cele luate în discuţie în articolul mai sus citat este „Musorgski" — scris în 1952 — care îşi trage documentarea după filmul sovietic cu acelaşi nume şi din lucrările ruse şi sovietice de specialitate (în special monografia lui Stasov).

Incontestabil că o parte din lipsurile citate în articol sînt adevărate şi ele au atras atenţia asupra superficialităţii cu care autorul scenariilor şi redacţia s-au îngrijit de unele amănunte biografice. Preocupat de problema redării aspectelor celor mai tipice din viaţa şi epoca eroilor respectivi, colectivul care a realizat aceste scenarii a neglijat să verifice exactitatea riguroasă a datelor documentare şi nu a consultat pentru verificare, biografia folosită de autor.

Astfel, printre altele, a trecut de pildă neobservată confuzia care a atribuit lui Kolţov textele poetice ale ciclului vocal *„Cîntecele şi dansurile morţii"* de Musorgski, deşi în realitate, ele aparţineau lui Golenişev-Kutuzov (şi nu „Goleşnicov", cum, tot dintr-o eroare, se spune în articol). De asemenea, o traducere greşită a unui cuvînt dintr-un citat, a dat naştere expresiei *„şantier neexplorat"*, în timp ce înţelesul autentic era *„cărare neexplorată"*.

Este justă de asemenea remarca făcută despre schimbarea numelui *„Kühnel"* în *„Kühnau"*, care s-a strecurat, din neatenţie, într-o replică a scenariului „Bach".

In ceea ce priveşte scenariul „Beethoven", judecata critică făcută în articol în legătură cu felul cum situează scenariul relaţiile dintre compozitor şi marele său predecesor Haydn, este pe deplin adevărată; nu e de altfel singurul loc din acest scenariu în care se manifestă tendinţa spre aprecieri superficiale, în special în legătură cu personalitatea covîrşitoare a lui Beethoven. Avînd meritul de a fi înlăturat imaginile romanţate lăsate de biografiile unor scriitori burghezi, scenariul a alunecat, nu o dată, într-o latură opusă, de nepermisă schematizare a vieţii şi frămîntărilor personale prin care a trecut marele compozitor. Amănuntul semnalat în articol se încadrează în această orientare greşită şi pune, o dată mai mult, problema revizuirii scenariului, care de altfel nu a mai fost difuzat de multă vreme la Radio.

O altă observaţie, privind folosirea nepotrivită a termenului *„suită"* în legătură cu ciclul vocal *„Camera copiilor"*, cuprinde un adevăr din punct de vedere muzicologic.

*

Articolul din revista „Muzica" mai semnalează şi alte probleme, a căror valabilitate o considerăm însă discutabilă. Mai întîi problema „suitelor engleze" de Bach care nu ni se pare atît de simplă pe cît o înfăţişează tov. V. Cristian. *„Conţinutul lor* — afirmă autorul articolului — *nu se deosebeşte de acel al suitelor franceze decît prin prezenţa primei mişcări în formă de preludiu, în locul Allemandei iniţiale din suitele franceze"*. Trecînd peste confuzia între formă şi conţinut (*„Conţinutul se deosebeşte prin prezenţa primei mişcări"*), interpretarea pasajului referitor la această chestiune în scenariu nu este justă.

In scenariu, discutînd cu un englez şi improvizînd la pian, Bach exclamă: *„Cam aşa e Anglia, nu?"*. Această exclamaţie nu poate fi interpretată altfel decît înţelegînd prin ea: cam aşa este Anglia după cunoştinţele pe care compozitorul le avea în acel moment despre muzica engleză; nicidecum nu este vorba de atribuirea unui caracter descriptiv.

Din scenariu reiese clar că suitele engleze încă nu erau compuse pe atunci. Deci atît din punct de vedere al adevărului istoric, cît şi din cel al realizării cît mai bune a acestei scene — în care, repetăm, era vorba de întrevederea cu un englez, — ilustratorul muzical şi-a putut permite ca improvizaţia lui Bach să fie un fragment dintr-o suită engleză (oare crede tov. Cristian că era mai potrivită introducerea unei suite franceze, numai pentru că *„conţinutul lor nu se deosebeşte decît prin prezenţa primei mişcări?"* Noi nu credem acest lucru).

Sîntem de părere de asemenea că temerea exprimată în articol în legătură cu afirmaţia făcută în scenariu *„nu e o compoziţie ci o improvizaţie"* — este cu totul exagerată. *„Suitele engleze"* nu sînt firesc improvizaţii, dar nici un moment nu se pomeneşte în această scenă de titlul lor şi nu se duce o discuţie despre aceste compoziţii *luate ca atare.*

Mai mult, fie că tov. Cristian este sau nu de acord, noi sîntem obligaţi ca într-un scenariu în care-l prezentăm pe Bach în faţa propriei sale creaţii, să păstrăm părerea sa despre o compoziţie sau alta.

Or, este clar că cel puţin Bach, dacă nu tov.

Cristian, credea că suitele engleze se diferențiază de cele franceze prin ceea ce noi înțelegem într-adevăr drept conținut, precum și prin formă.

Mai notăm de asemenea, că nu este recomandabilă folosirea copiilor necorectate ale unor emisiuni radiofonice, pentru a fi aduse în discuție. Numele corect al clavecinistului francez, care a trăit o mare parte din timp în Anglia, așa cum el a fost rostit la microfon pentru cei ce au ascultat scenariul, este Charles Dieuport și nu *Dienport,* după cum citează autorul articolului din revista „Muzica", articol destinat... combaterii superficialității.

*

Se mai află în articolul citat și alte afirmații, pe de-a-ntregul greșite. Trecînd peste faptul că autorul recomandă citate descoperite de el însuși, ca fiind mai potrivite decît cele cu aceeași temă folosite în scenariu, să ne oprim de pildă la afirmația că poemul *„O noapte pe muntele pleșuv"* de Musorgski nu ar avea nici o legătură cu *„Dansul macabru"* de Liszt. Deși această afirmație prilejuiește autorului un comentariu umoristic, sîntem nevoiți să arătăm că majoritatea muzicologilor ruși și sovietici — între care eminentul istoriograf muzical Keldîș — susțin acest lucru. Iată ce spune Keldîș despre poemul lui Musorgski: *„Concepția sa reflectă influența vădită a unor compoziții cum este „Dansul macabru" de Liszt și finalul din „Simfonia fantastică" de Berlioz"* [1]). Același autor arată că inițial poemul era conceput pentru pian și orchestră, ca și lucrarea lui Liszt.

In aceeași situație se află și remarca în legătură cu Beethoven despre care se afirmase în scenariul respectiv că ar fi fost student. Tov. V. Cristian neagă acest lucru, contrazicînd pe Romain Rolland, unul din cei mai vestiți comentatori ai compozitorului, care afirmă textual: *„Universitatea din Bonn era un focar de idei noi; Beethoven se înscrisese aci ca student, la 14 mai 1789"*. [2]) Firește nu e vorba de actualul înțeles al noțiunii de student; totuși compozitorul a urmat cursul de literatură ținut de profesorul Schneider, ale cărui poezii revoluționare scrise după căderea Bastiliei îl impresionaseră atît de mult pe compozitor. Nu știm dacă pentru a dobîndi calitatea de student Beethoven a avut nevoie, cum se spune în articol, de un certificat de bacalaureat dar, dacă s-a întîmplat într-adevăr astfel, el a fost eliberat de Romain Rolland și nu de scenarist.

Se mai recomandă în articol, ca ilustrație muzicală a unei scene de revoltă țărănească, folosirea... romanțelor de Musorgski, piese pentru voce și pian, absolut incompatibile din punct de vedere radiofonic, cu acest scop. Tehnica ilustrațiilor muzicale nu permite în nici un caz utilizarea ca fond muzical a pieselor vocale atunci cînd se vorbește. Suprapunerea dintre text vorbit și text cîntat (piese cu solist) este cu desăvîrșire neartistică și de-a dreptul impracticabilă; un moment de mare tensiune dramatică nu poate fi ilustrat cu... romanțe, chiar dacă acestea au un caracter deosebit, cum este cazul cu cîntecele și romanțele lui Musorgski. In afară de aceasta, exemplificarea muzicală a unor momente din perioada copilăriei lui Musorgski cu lucrări de maturitate, credem că ar dăuna profund ideii de creștere continuă, care stă la baza oricărui scenariu; în mod intenționat se ilustrează primii ani ai vieții unui compozitor cu lucrări muzicale ale predecesorilor săi, atît pentru a crea atmosfera muzicală a epocii, cît și pentru a sugera care sînt bazele creației sale viitoare. Numai astfel, scenariile muzicale își cîștigă adevăratul lor dramatism, pe care li-l dă însăși desfășurarea muzicală, elementul lor de bază (e locul să arătăm aci că în primele scene din „Musorgski" nu a fost folosit nici un moment preludiul „Hovanșcinei", cum se afirmă în articol).

O observație similară, făcută în legătură cu ilustrația muzicală a scenariului „Bach", dovedește din nou faptul regretabil că autorul articolului nu a făcut aprecierile sale critice în urma ascultării scenariilor, ci după lectura unor copii șapirografiate, destinate exclusiv folosirii interne care, pe lîngă scăpările de tipar, reprezentau un stadiu nedefinitivat, modificat ulterior în decursul realizării practice. In legătură cu scena morții lui Bach, se reproșează substituirea ultimului coral al compozitorului *„In fața ta mă înfățișez, Doamne"*, cu un alt coral *„Te chem din adîncuri"*. In realitate ilustrația, care a urmărit o cît mai bună subliniere a acestei scene, a renunțat la propunerea din text și a folosit un alt fond muzical, din *„Pasiunea după evanghelistul Ioan"*.

Surprinzător este faptul că în anumite cazuri sînt făcute „mici" modificări citatelor analizate, sau se răstălmăcește înțelesul lor pentru a putea fi apoi „vînate" greșelile cu cît mai mult „efect" (să ne ierte tov. Cristian pentru folosirea unor expresii din vechea ziaristică). Iată cîteva exemple: în pagina a II-a a scenariului „Musorgski", cîntăreața Leonova se adresează astfel lui Stasov despre ciclul vocal „Camera copiilor": *„O cunoașteți desigur"*. E o afirmație în care nu se află nici o umbră de îndoială asupra competenței marelui muzicolog rus, ci dimpotrivă respectul

1) I. Keldîș: „Istoria muzicii ruse".
2) Romain Rolland: „Vie de Beethoven".

pentru vastele sale cunoştinţe; despre orice creaţie valoroasă a artiştilor ruşi, contemporanii lui Stasov puteau fără îndoială să i se adreseze: *„O cunoaşteţi desigur"*... Dar iată că după citarea acestui pasaj, tov. Cristian „strecoară" în articol, un semn de întrebare: „O cunoaşteţi *desigur?"* O simplă scăpare? Nu, căci tov. Cristian afirmă apoi satisfăcut; „întrebarea e ridicolă".

Il rugăm pe tov. Cristian să încerce să pronunţe această frază aşa cum ea apare cu semnul de întrebare introdus ulterior, nu se ştie din ce motive.

Din punct de vedere gramatical este un nonsens ca alături de cuvîntul *„desigur"* ce are un sens net afirmativ, să plasăm un semn de întrebare (ce nu poate fi decît interogativ).

Mai departe: în scenariul „Bach" (tot în scena cu oaspetele englez), compozitorul vorbeşte despre Haendel cu admiraţie, dar şi cu reproş: *„N-am izbutit să înţeleg niciodată cum poate el trăi în insula aceea strîmtă şi friguroasă, fără să-şi vadă soarele ţării sale. Am auzit că e foarte bogat; dar eu n-aş putea face la fel cu el"*.. Aceste cuvinte, care exprimă o atitudine autentică de minunat patriotism a lui Bach, este „tălmăcită" rapid de tov. V. Cristian: *„Adică cum?"* întreabă între paranteze referindu-se la sfîrşitul frazei — *„să fie bogat ca Haendel?"* Ideea e prea clară pentru a nu fi înţeleasă imediat; dar tov. Cristian avea nevoie de un nou prilej pentru a face încă o „glumă" de o calitate foarte îndoielnică. In sfîrşit, un ultim exemplu (din scenariul „Musorgski"), în care se vorbeşte despre *„boieri cu mantii de mătase groasă, cu căciuli acoperite cu zeci de broderii şi cîrje sculptate în aur"*.

Mai întîi, tov. Cristian referindu-se probabil la *„căciulile cu broderii"* susţine că asemenea *„ciudăţenii vestimentare"* nu se întîlnesc la *„nici una dintre lucrările plastice ale marilor pictori realişti ruşi"*; nu ştim de ce, d-sa neglijează tablourile frescă ale vestitului Surikov, în care sînt frecvent întîlnite asemenea modele de căciuli îmblănite cu broderii aplicate[3]). Dar, imaginaţia autorului articolului merge atît de departe încît, dînd citatul respectiv şi „omiţînd" să ţină seama de înţelesul frazei, are impresia că buclucaşele cîrje sculptate în aur s-au suit peste căciuli (firește tot în vederea unei glume nevinovate).

Două aspecte reprezintă laturile cele mai negative ale articolului tov. Cristian: tonul său pedant, distructiv şi modul neprincipial de a pune şi a discuta problemele propuse.

Intr-adevăr, surprind neplăcut numeroasele încercări de „umor" şi ironie gratuită care vin în contradicţie în primul rînd cu însăşi afirmaţiile iniţiale ale autorului; recunoscînd că are de-a face cu o *„realizare merituoasă"*, ce prezintă *„incontestabile calităţi de fond şi de formă"*, tov. V. Cristian îşi începe seria obiecţiunilor de pe cu totul alte poziţii, ca şi cum ar fi vorba de lucrări fără nici o valoare, demne de a fi persiflate. Se pune atunci întrebarea: care dintre deducţiile articolului este adevărată şi meritä reţinută de cei vizaţi şi de cititori?

Articolul apare neprincipial deoarece discutînd un început interesant în acţiunea de educaţie muzicală, care merită încurajat şi sprijinit cu toate forţele, el nu cuprinde decît observaţii de amănunt, care, oricît de importante ar fi, nu dau nici o idee asupra problemelor de ansamblu. O singură dată este aruncat, în trecere, un sfat cu caracter general dar nici acesta nu este pe de-a-ntregul just: *„Un scenarist talentat* — se spune — *e liber să izoleze din complexul de fapte biografice, unul sau două momente caracteristice, legîndu-le într-un tot dramatic"*. Se recomandă deci folosirea procedeelor teatrului şi nu cele ale filmului; dar se ridică problema, cum ar putea să-şi facă în acest caz ascultătorul o idee mai completă asupra vieţii compozitorului şi a numeroaselor sale opere, scrise la intervale de ani? Prezentînd un moment sau două din biografia unui compozitor, folosul educativ ar fi în bună parte diminuat. De altfel referirea la creaţiile literare cu subiect muzical (Hoffmann, Möricke, etc.), făcută în articol, arată împotriva dorinţei autorului că pînă în prezent s-au scris destul de puţine lucrări valoroase în acest gen.

E adevărat că scenariile viitoare vor trebui să cîştige în dramatism, să înceteze de a mai fi o *„simplă biografie radiogenizată"*. Aceasta însă nu necesită micşorarea numărului şi lungirea duratei scenelor, deoarece scenariile radiofonice, ca şi cele de film, pot folosi un număr mare de scene scurte, realizînd totuşi un puternic dramatism. Este însă necesară imprimarea mai precisă a unei direcţii în toată această succesiune, îndreptarea ei spre un conflict mai limpede conturat. Conflictul, cînd e vorba de biografiile unor mari creatori din trecut, este reprezentat firește, în primul rînd, de opoziţia dintre forţele istorice progresiste — care au condiţionat apariţia operei lor — şi forţele care li se opun; este determinat de lupta artistului pentru cauza progresului şi libertăţii, de frămîntarea sa pentru găsirea drumului de creaţie, suferinţele personale pricinuite de neînţelegerea sau persecuţia pe care o avea de înfruntat din partea societăţii putrede a acelei vremi, în lupta pentru recunoaşterea operii sale.

3) Vezi albumul „Surikov în galeriile Tretiakovski" ed. Gal. de Stat Tretiak. pag, 55, 179, etc. Schiţe din tablourile: „Boiereasa Morozova", „Dimineaţa execuţiei Streliţilor". („Utro Streletkoi Kazni".)

Acest conflict fundamental trebuie mai puternic individualizat, mai bine pus în evidență. Tipul artistului trebuie zugrăvit cît mai complex și multilateral, cît mai viu, încît el să apară demn de opera sa, care este prezentată ascultătorului. In acest sens scenariile difuzate pînă acum au suferit de lipsuri, a căror înlăturare ne preocupă în mod deosebit în momentul de față. In articolul critic apărut ar fi putut fi analizat felul cum autorul acestor scenarii radiofonice, I. Hristea (al cărui nume nici nu a fost pomenit) a încercat să rezolve aceste probleme esențiale și ce s-ar mai putea încerca în acest sens; s-ar fi putut vorbi de asemenea și de un al patrulea scenariu, *mai valoros decît celelalte,* care întregește seria realizărilor noastre de pînă acum: „Mozart", judecîndu-se în ansamblu lipsurile și meritele autorului lor.

Din păcate, observațiile publicate în revista „Muzica" au lăsat toate aceste probleme nediscutate; în schimb s-a reproșat că scenariile cuprind *„momente biografice bine cunoscute"* (ca și cînd ar fi trebuit alese acele momente obscure, nesemnificative, din viața artiștilor respectivi), sau că ar fi vorba de *„falsificări tendențioase ale gîndirii eroilor"*. Ascultătorii scenariilor se pot întreba pe drept cuvînt: se pot oare numi „falsificări tendențioase ale gîndirii" greșelile de amănunt reproșate? Sau însăși încercarea *„de a situa faptul biografic într-o perspectivă istorică justă"*, (cum se afirmă la începutul articolului), reprezintă poate o „falsificare tendențioasă?" Credem că asemenea afirmații ușuratice, făcute în focul polemicii, sînt nepotrivite într-un articol destinat desigur inițial criticii constructive.

Toate remărcile juste cuprinse în articolul publicat în revista „Muzica" au fost însușite de redacția noastră și lipsurile vor fi remediate chiar în actualele refaceri ale scenariilor respective. Totodată, pentru scenariile următoare, va fi necesară o exigență mai mare în ceea ce privește exactitatea amănuntului biografic.

Credem că publicarea a cît mai multe articole critice privitoare la diferitele aspecte ale muncii noastre ne va fi și pe viitor de un mare ajutor, dar pentru ca acest scop să fie pe deplin realizat, evitîndu-se confuziile, este necesară mai multă principialitate și mai puțină „vervă" folosită ca scop în sine.

Sonata pentru pian de Ana Severa Benția

de DIAMANDI GHECIU

Compozitoarea Ana Severa Benția face parte dintre acei creatori care au înțeles că muzica instrumentală și vocală de cameră — altădată refugiu preferat al melomanilor estetizanți — poate și trebuie să constituie în prezent alături de muzica simfonică, de masă și distractivă, un apreciabil mijloc de ridicare a nivelului cultural al ascultătorilor, de formare spirituală a omului nou.

Ceea ce caracterizează drumul creator al Anei Severa Benția este efortul tot mai susținut, pe de o parte, de a-și însuși cît mai adînc principiile artei realiste, de a le traduce în creația ei exprimînd un conținut optmist, legat de viața, de problemele actualității, iar pe de altă parte de a-și perfecționa necontenit pregătirea profesională, de a utiliza un limbaj cît mai apropiat de înțelegerea maselor.

Sonata pentru pian în do major de Ana Severa Benția, compozitoare cu remarcabile posibilități creatoare, se situează pe linia ascendentă a muzicii de cameră romînești.

Distinsă cu premiul II la concursul național organizat în cadrul Festivalului Tineretului de la București și cu diploma de onoare a concursului internațional, lucrarea s-a bucurat de o deosebită prețuire din partea ascultătorilor.

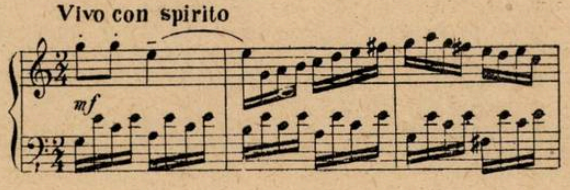
Fără a-și fi propus un program determinat compozitoarea s-a străduit să exprime în această lucrare, un conținut lipsit de echivoc care, prin claritatea expunerii, să comunice auditorilor un bogat fond de idei și sentimente.

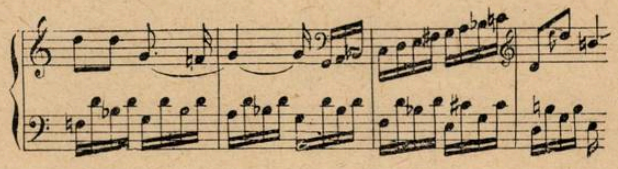
O operă muzicală ce nu-și propune dezvoltarea unui program, adică a unei acțiuni sau unui eveniment anume determinat, poate totuși include un conținut bogat care să exprime ecoul realităților înconjurătoare în sufletul creatorului precum și atitudinea acestuia față de viață, conținut pe care îl transmite maselor de ascultători cu ajutorul imaginilor muzicale.

Orice operă muzicală care are un conținut, devine prin aceasta, într-o anumită măsură, cu program, adică cu subiect.

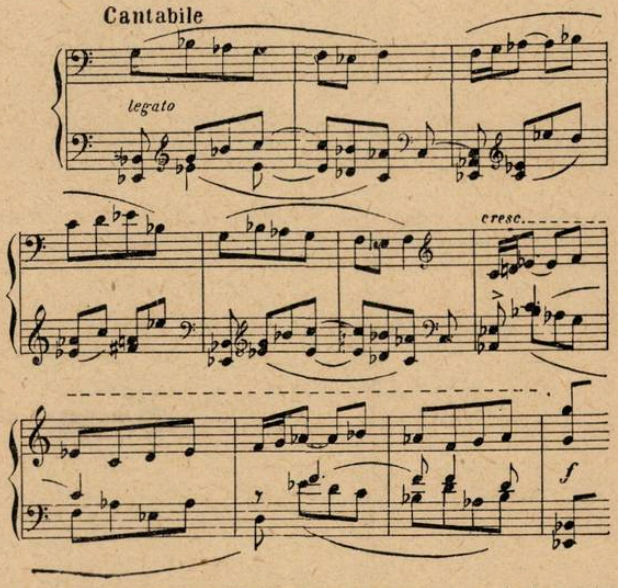
Sonata compozitoarei Ana Severa Benția, fără a fi cu program în sensul strict al cuvîntului, este totuși o muzică cu subiect.

Acest subiect se detașează cu claritate încă de la primele măsuri ale părții I-a, — *vivo con spirito* — din care se degajă un sentiment de voie bună și exuberanță tinerească, expresie a noilor condițiuni de viață create oamenilor muncii din țara noastră.





Dinamismul și pregnanța ritmică a acestei prime teme imprimă întregii părți o alură vie și plină de luminozitate, care nu este întreruptă decît numai prin apariția, în expoziție și repriză, a celei de a doua teme. Printr-un pasaj energic și sacadat, se trece la tema secundă cu un caracter senin și liniștit, care prin lirismul și cantabilitatea ei, formează contrastul necesar cu prima temă :



După expunerea ambelor teme, urmează o tratare de dimensiuni relativ reduse în care, cu excepția unei mici

reminiscențe modulante a terminației temei a doua, care pregătește dezvoltarea, se prelucrează numai tema întîia.

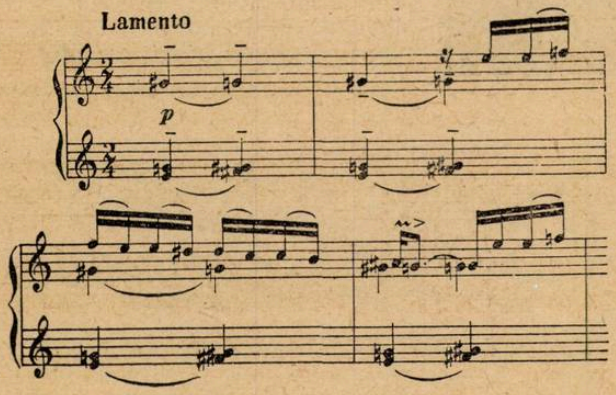
Dezvoltarea propriu-zisă este completată cu un motiv arpegiat de o mare mobilitate armonică care duce la punctul culminant al acestei secțiuni. Printr-o mișcare descendentă, se ajunge la reexpoziție și încheiere (coda).

Partea a doua a sonatei — *„lamento"* — este scrisă în caracter de bocet. Compozitoarea a voit să exprime aici durerea unei mame care și-a pierdut fiul în război. Socotim această parte ca cea mai realizată din întreaga sonată, atît din punct de vedere al conținutului cît și al formei.

Adînca interiorizare și sinceritate ce stau la baza acestei admirabile pagini de muzică, dozarea treptată și măiastră a factorului emotiv pînă la punctul culminant de o deosebită cursivitate și putere de expresie, succesiunea curgătoare și logică a imaginilor muzicale, prezentate într-o haină armonică personală și expresivă, unitatea de concepție și de stil, — fac din această parte lentă a sonatei un moment de intens dramatism și putere de convingere.

De altfel, ea constituie porțiunea cea mai realizată din întreaga sonată și din punct de vedere al prelucrării creatoare a cîntecului popular.

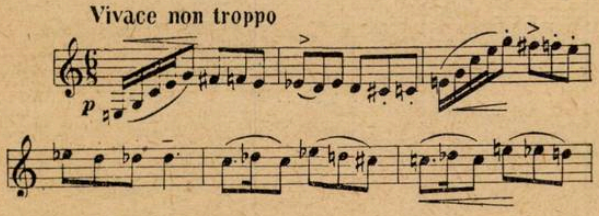
Ca factură este monotematică și se bazează pe un nucleu motivic repetat în mod obstinat sub diverse înfățișări melodice și armonice:



Persistența în cadrul întregii părți, a motivului generator și utilizarea obsedantă a secundei mărite pe un fundal armonic disonant, departe de a constitui o lipsă de diversitate, imprimă prin schimbarea desenului melodic în jurul aceluiași motiv de bază și prin varietatea tratării armonice, o notă de intensă concentrare lăuntrică și de adîncă emotivitate.

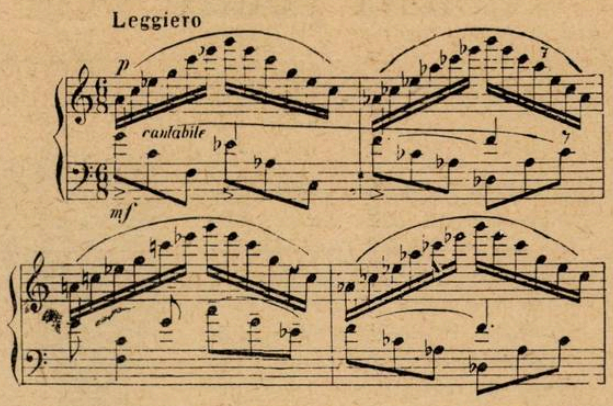
De la începutul în „piano" pînă la „fortissimo" din partea centrală, crescendo-ul este determinat în mod organic și spontan de însăși dezvoltarea naturală a conținutului exprimat. Amploarea intensității sentimentului de durere redată în punctul culminant al bocetului în fortissimo pe parcursul unui număr mai mare de măsuri, scade apoi treptat, pînă la estompare totală în piano-pianissimo.

Finalul — *„vivace non troppo"* — îmbracă o formă de rondo-sonată. Ideea principală a rondo-ului, cu care începe acest final, este străbătută de o ritmică vioaie și dinamică, cu accente de frămîntare interioară.

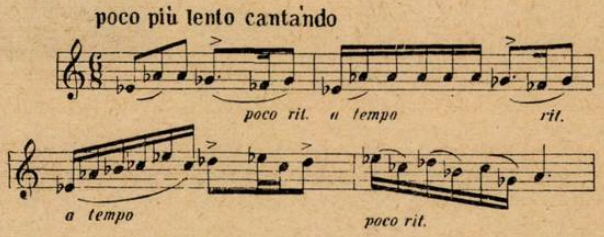


De altfel întreaga parte finală a sonatei este pătrunsă de o năvalnică încordare, de sentimentul unei lupte aprige de descătușare, cu excepția a două momente de reculegere.

Tema de Rondo este urmată de o idee secundară care constituie primul moment liniștit al finalului și care, prin seninătatea și cantabilitatea ei, amintește de un cîntec de leagăn (cu melodia în bas).



După reapariția temei introductive care încheie primul grup tematic, se trece la o a doua idee contrastantă, bazată pe un motiv macedonean, cu rezonanțele modului eolian, rezonanță ce rezultă din complexul tratării armonice a temei cît și a liniei sale melodice.



Spre deosebire de prima temă cantabilă amintită mai sus, această a doua temă, liniștită, are un caracter mai sobru, mai reținut, mai umbrit, datorită în special unei armonizări personale, care, cu toată simplicitatea ei, atribuie melodiei un puternic colorit nostalgic.

Printr-o punte bazată pe elementele motivice ale acestei din urmă teme, se trece la partea mijlocie a finalului care, în loc să aducă o idee nouă, — ca la rondo-ul mare —, constituie — ca la forma „sonată" — tratarea primelor două teme din grupul tematic inițial.

In această porțiune, compozitoarea atribuie o importanță majoră nu primei teme din grupul inițial ci temei secunde al cărei caracter de seninătate și duioșie, rezultat atît din melodicitatea ei, cît și din acompaniamentul arpegiat al mîinii drepte, apare de astă dată transformat în sensul unei puternice dramatizări.

Această secțiune de un intens dinamism, învesmîntată într-o armonie de o deosebită strălucire sonoră, exprimă prin dozarea judicioasă a mijloacelor de expresie pînă la un punct culminant, o nestăvilită voință de a înlătura orice piedică și de a învinge.

După dezvoltare, se reia tema introductivă a rondo-ului precum și cea de a doua temă — aceasta în tonalitatea de bază — în felul unei reexpoziții obișnuite de sonată.

Lucrarea se încheie cu o codă realizată printr-o figurație arpegiată de mare strălucire sonoră.

★

Incontestabil că sonata pentru pian de Ana Severa Benția, constituie un aport prețios pe tărîmul muzicii noastre de cameră.

Tendința de a-și făuri un stil propriu, de a-și căuta sursa de inspirație în izvorul nesecat al melosului popular, de a utiliza mijloace de expresie cît mai potrivite conținutului muzical, de a folosi cît mai bogat resursele sonore ale instrumentului, dovedește, în afară de talentul compozitoarei, că aceasta a înțeles importanța rolului ce revine creatorilor noștri de artă în culturalizarea maselor.

E drept că drumul spre perfecțiune este spinos și cere în afară de tehnică și talent, o mare încordare și dorința fermă de a se integra fără rezerve în revoluția culturală, ce se desfășoară sub ochii noștri.

Compozitoarea Benția muncește cu rîvnă și dovedește că merge pe drumul bun.

Melodia sa de bună calitate, grija pentru o cît mai perfectă formă, — prezentă mereu în lucrările sale — coloritul armonic în permanentă variație — sînt un factor de seamă în punerea în valoare a conținutului muzical.

Compozitoarea a căutat să utilizeze în această lucrare tematica cîntecului popular, îmbogățind-o cu mijloace proprii, în special armonice. Această căutare, această rîvnă, constituie un merit deosebit, chiar dacă realizarea obținută s-ar putea preta la discuțiuni.

Socotim că între partea a doua a sonatei și cele două părți extreme, există o anumită diferențiere în ceea ce privește utilizarea și tratarea folclorului nostru.

In partea mediană compozitoarea folosește cîntecul popular sub forma lui cea mai caracteristică, cea mai pregnantă. Conținutul expresiv își are aci rădăcina adîncă în popor. Acest fapt a fost de natură a atrage o armonizare potrivită, intim și organic legată de conținut.

Credem că în ceea ce privește celelalte două părți ale sonatei, compozitoarea ar trebui să-și pună anumite probleme cu privire la însușirea și prezentarea tematicii populare.

Nimeni nu poate tăgădui puterea de inventivitate melodică și armonică a compozitoarei precum și fantezia și bunul gust în tratarea temelor. Dorința însă de a-și făuri un stil personal și de a prelucra folclorul într-un chip cît mai realizat, trebuiesc însoțite de o grijă deosebită, căci foarte ușor se poate ajunge la o îndepărtare de caracterul specific al izvorului de inspirație sau cel puțin, la diferențieri stilistice în cadrul *aceleiași* lucrări.

Astfel, în partea întîia a sonatei, prin hipolidianul ei, prima temă atestă un caracter popular indiscutabil, cu toată prezentarea stilizată — ceea ce este un merit — al acestui caracter, în timp ce tema a doua contrastantă, în tonalitate majoră, are intonații folclorice foarte *vagi* și îndepărtate.

Același lucru și în ceea ce privește finalul, în care cele două teme ale primului ciclu tematic nu au nici o contingență cu cîntecul popular — tema a doua într-o măsură mai accentuată prin armonizarea ei, — pe cîtă vreme tema secundă este perfect caracterizată ca un cîntec popular macedonean.

In ceea ce privește conținutul lucrării, este neîndoios că prima parte — *vivo con spirito* — prin voioșia, luminozitatea și dinamismul ei, reușește să sugereze imaginea elanului și dragostei de viață a tineretului nostru. Este o pagină realizată care convinge și se impune.

Partea a treia ar putea da loc la discuțiuni, din acest punct de vedere. Este cert că și această parte este bine construită, dinamică, sugestivă și plină de nerv. S-ar fi cuvenit însă ca, după tragismul lamento-ului, compozitoarea să exprime în ultima parte, triumful forțelor creatoare și dragostea de viață a tineretului, așa cum desigur și-a propus.

E drept că această parte redă în mod sugestiv o încordare și dîrză voință de luptă, că ea conține pe alocuri unele părți luminoase, însă impresia de ansamblu este că această luptă nu rezolvă concluziv problema triumfului adevărului și vieții asupra piedicilor ce-i stau în cale.

Sonata pentru pian de Ana Severa Benția constituie un aport prețios la înflorirea muzicii noastre de cameră și o contribuție practică de seamă la clarificarea problemelor ce se pun în legătură cu acest important gen de muzică.

Faptul că tînăra compozitoare a înțeles că o operă muzicală valabilă trebuie să aibă un conținut sănătos, care să reflecte realitățile sociale, să fie clară și accesibilă, să se sprijine pe tematica populară, să îmbrace o haină armonică sugestivă și cît mai potrivită conținutului, iar pe de altă parte să fie deservită de o cît mai înaltă măiestrie, constituie o garanție sigură că Ana Severa Benția ne va da lucrări din ce în ce mai valoroase, contribuind în acest fel, alături de celelalte forțe creatoare, la ridicarea neîncetată a muzicii noi romînești.

Problema conflictului în muzica simfonică[1])

de M. TARAKANOV

In ultimul timp, problemei redării în muzică a conflictelor din viaţă i-au fost dedicate numeroase lucrări de muzicologie. Interesul faţă de această problemă a crescut deosebit de mult după cunoscutul articol redacţional din ziarul „Pravda", în care se demasca falsa „teorie" a lipsei de conflict.

Nimeni nu se îndoieşte de faptul că muzica este capabilă să redea conflictele din viaţă. Dimpotrivă, toţi cei care discută această problemă sînt de acord că conflictele pot fi exprimate nu numai în lucrări din genuri muzical-dramatice complexe, cum ar fi opera sau baletul, dar şi în imaginile instrumentale, mult mai abstracte, din muzica simfonică.

Insă, în diferitele genuri ale muzicii, conflictele sînt şi ele redate în diferite feluri. Dacă nu ţinem seama de lucrul acesta şi uităm de specificul exprimării conflictelor în diferitele genuri muzicale putem ajunge uşor la concluzii unilaterale.

In articolul său „Despre dramaturgia simfonică", muzicologul L. Danilevici a arătat pe bună dreptate că „adevăratul simfonism clasic se caracterizează prin reflectarea realităţii în diversitatea contradicţiilor sale, a conflictelor ascuţite, în unitatea şi lupta contrariilor"[2]). Dar oare sub ce formă redă muzica contradicţiile din viaţă? După părerea lui L. Danilevici, în muzica simfonică, conflictele de viaţă sînt redate pe calea ciocnirii, dezvoltării şi luptei dintre *două grupe* de imagini muzicale contrastante.

In analogie cu drama, linia dezvoltării imaginilor principale dintr-o lucrare simfonică este declarată de el drept linia „acţiunii care străbate lucrarea"; dezvoltarea imaginilor care sînt opuse imaginilor principale este declarată ca fiind linia „contraacţiunii". In lucrările simfonice reuşite, „acţiunea care străbate lucrarea" şi „contraacţiunea" sînt — după cele spuse de L. Danilevici — „o reflectare artistic-generalizată a conflictelor reale, existente în viaţă".

Prin urmare, criticul consideră drept semn distinctiv principal pentru caracterul de conflict al unei simfonii, contrapunerea grupelor de imagini contrastante, interacţiunea şi lupta lor. Ambele grupe de imagini sînt considerate drept exponentele directe ale forţelor în luptă; după părerea lui L. Danilevici, fiecare dintre ele dezvăluie una dintre laturile contradictorii ale conflictului reflectat în simfonie.

L. Danilevici îşi întăreşte consideraţiile sale teoretice prin referiri la cîteva lucrări din genul cantatei şi al muzicii simfonice cu program („Alexandr Nevski" de S. Prokofiev, Simfonia a VII-a de D. Şostakovici, „Pe cîmpia Kulikovo" de I. Şaporin). Intr-adevăr, în aceste lucrări sînt opuse două grupe de imagini care sînt contrastante şi se exclud una pe cealaltă, una dintre grupe întruchipînd imaginile pozitive, cealaltă grupă imaginile negative.

Dar cum rămîne atunci cu lucrările simfonice care nu se încadrează în schema expusă în articolul lui L. Danilevici? Pentru că, nici pe departe şi nu întotdeauna, există în simfonii o contrapunere precisă a *două grupe* de imagini; sînt chiar şi mai rare cazurile cînd una dintre grupele de imagini este legată cu toată precizia numai de afirmarea imaginilor *pozitive,* iar cealaltă — numai de demascarea imaginilor *negative.*

In articolul lui L. Danilevici, lucrări de acest fel sînt fie ignorate în general, fie date pentru a ilustra teze particulare. Astfel, în articol nu se spune nici un cuvînt despre simfonismul lui Borodin şi Glazunov, iar problema specificului redării conflictelor în acele simfonii unde lipsesc asociaţii programatice concrete este ocolită cu desăvîrşire.

Rezolvarea simplistă a complicatei probleme a redării conflictului în muzică, duce uneori la consideraţii critice nejuste. De pildă, compozitorul A. Novicov, exprimîndu-şi în articolul său „Despre muzica contemporană"[3]) părerea cu privire la Simfonia a VII-a de S. Prokofiev, declară direct: „...natura simfoniei cere ca în ea să se întruchipeze lupta, un conflict ideologic ascuţit, afirmarea unei idei mari. Noua simfonie, a VII-a, de Prokofiev, care are anumite calităţi, este lipsită totuşi de elementul principal: în ea *nu există lupta,* ea este lipsită de conflict, din care cauză este *săracă din punct de vedere emoţional"* (sublinierea făcută de mine — M.T.) De pe aceste poziţii ar putea fi condamnate multe dintre simfoniile remarcabile ale clasicilor numai pe temeiul că în ele „nu există luptă", adică un dramatism evident. Aici, dogma teoretică vine în contradicţie cu practica, deoarece marea majoritate a audito-

[1]) *Din partea redacţiei revistei „Sovetskaia Muzîka".* Articolul tînărului muzicolog M. Tarakanov care îmbrăţişează probleme importante privind dezvoltarea muzicii simfonice sovietice, se publică în cadrul discuţiei — în ciclul lucrărilor teoretice în vederea Plenarei a VIII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor din URSS, care va fi dedicată problemelor simfonismului.

[2]) „Sovetskaia Muzîka" nr. 12/1952.

[3]) Revista „Ogoniok" nr. 6/1953.

rilor nu vor fi de acord cu acuzaţia adusă remarcabilei lucrări de S. Prokofiev că „este săracă din punct de vedere emoţional".

Nu este cazul să dovedim că în simfoniile cu *structură dramatică* caracterul de conflict este exprimat deosebit de pregnant şi de evident.

Indiferent în ce fel s-ar exprima într-o lucrare muzicală dramatismul — într-o formă evidentă sau ascunsă, prin anumite trăsături, o astfel de imagine muzicală va forma întotdeauna o idee despre ciocnirile dintre fenomene contradictorii din viaţă.

Cum se explică această însuşire a muzicii dramatice?

In lucrările de artă, caracterul de conflict se manifestă în contradicţia ce există în interiorul imaginii artistice (sau într-un sistem de imagini); lucrările de acest fel reflectă într-o formă artistică generalizată, lupta dintre contrariile ce există în viaţa reală: în societatea omenească, în relaţiile personale dintre anumiţi oameni, şi, în sfîrşit, în lumea spirituală a omului.

Atît simfoniei a V-a de Beethoven, cît şi Simfoniei a VI-a de Ceaikovski şi Simfoniilor a V-a şi a VII-a de Şostakovici — le este propriu caracterul dramatic. Datorită deosebitei încordări interioare a imaginii muzicale dramatice, datorită dezvoltării ascuţite şi intense, auditorul simte caracterul contradictoriu lăuntric, — exprimarea specifică a conflictelor reale din viaţă. Şi, desigur, în muzica simfonică sovietică unul dintre locurile de frunte îi aparţine tocmai simfoniei dramatice, care întruchipează lupta deosebit de ascuţită dintre nou şi vechi, dintre ceea ce este progresist şi ceea ce este reacţionar, afirmînd cu toată forţa generalizării artistice ideile înaintate din timpul nostru.

Dar care este situaţia cu lucrările muzicale care nu au un caracter dramatic? Se poate vorbi despre caracter de conflict în lucrările cu o structură lirică sau în genul muzicii de dans?

De pildă, să ne amintim de piesa „Dimineaţa" de E. Grieg — o lucrare luminoasă prin coloritul ei, contemplativ-pastorală: desigur orice încercare de a găsi aici întruchiparea unui „conflict" oarecare, ar duce la o interpretare forţată, primitivă. Cu toate acestea compozitorul a ajuns în această piesă la o puternică generalizare artistică. Acelaşi lucru se poate spune despre multe dansuri simfonice, uverturi festive de diferite feluri, suite şi rapsodii pe teme populare. Faptul că ele sînt lipsite de imagini de luptă, de un puternic conflict, nu le împiedică nicidecum să fie lucrări artistice de prima clasă. Situaţii asemănătoare există şi în alte forme ale artei. Astfel, multe dintre modelele înalte din pictura de peisaje sau unele dintre poeziile lirice, sînt lipsite de conflict. Tendinţa de a găsi un conflict în astfel de lucrări duce în mod inevitabil la interpretări forţate, la consideraţii abstracte, artificiale.

In astfel de lucrări, artiştii îşi propun sarcini deosebite, care nu se aseamănă cu sarcinile genului dramatic. Aici, artistul nu caută atît să dezvăluie caracterul contradictoriu intern al fenomenelor din viaţă, ciocnirea dintre forţele opuse, cît să reflecte anumite fenomene în legăturile şi comparaţiile dintre ele.

Cele spuse nu înseamnă nicidecum solidarizarea cu „teoria" dramaturgiei lipsite de conflict. Cunoscutul articol din „Pravda" a criticat această „teorie", în primul rînd pentru că adepţii ei negau sau ocoloşeau contradicţiile reale, existente în viaţa noastră, şi considerau că este „prejudiciabil" să reliefezi aceste contradicţii în lucrările de artă.

In fapt, „teoria" lipsei de conflict ducea la înlăturarea a însăşi esenţei artei dramatice, în care conflictul constituie principala forţă motrice a dezvoltării. Fără conflict, drama sau opera devine o lucrare scenică lipsită de viaţă, îşi pierde trăsătura specifică.

Totuşi nu avem de gînd să afirmăm că muzica nedramatică nu poate să redea conflictele — aici însă conflictele sînt întruchipate într-o formă mai ascunsă, mai puţin vizibilă. „Caracterul de conflict ascuns" se simte în mod deosebit în lucrările muzicale cu caracter elegiac. Pentru că, dacă dramatismul redă starea sufletească a omului într-o situaţie de conflict, muzica elegiacă exprimă o reacţie particulară cu privire la conflictele de viaţă, o atitudine a omului faţă de contradicţiile existente în lume. „Cîntec de toamnă" de Ceaikovski (din ciclul „Anotimpurile") este o lucrare pătrunsă de un caracter intern de conflict, cu toate că în ea nu există imagini cu caracter dramatic. In ea este exprimat regretul faţă de trecut, trezit de impresiile provocate de natura ce se vesteşte. Este în genul său o concluzie emoţională, rezultatul unor amintiri dureroase, triste.

In muzică, posibilităţile de exprimare a conflictelor sînt neobişnuit de felurite şi ar fi nejust să acceptăm numai unele dintre ele, ignorînd pe altele. Astfel, în opera „Decembriştii", I. Şaporin foloseşte larg muzica cu caracter elegiac ca o expresie a dramatismului ascuns, ca un ecou emoţional al evenimentelor pline de conflicte dramatice. Valoarea artistică a lucrării confirmă ideea după care un asemenea procedeu este cît se poate de justificat.

*

Conflictele din viaţă sînt întruchipate deosebit de pregnant şi de evident în muzica dramatică. Problema este dacă o lucrare muzicală cu un caracter ascuţit de conflict dezvăluie întotdeauna *fiecare* din părţile în luptă, reliefînd precis *ambele* tendinţe ce se ciocnesc?

Renumitul studiu în do-minor („revoluţionar") de Chopin a fost creat de acest artist patriot în zilele tragice pentru patria sa. In această lucrare însă evenimentele din răscoala

poloneză nu au primit nicidecum o reflectare *directă*. Compozitorul a exprimat *atitudinea sa* față de lupta poporului. Patosul protestator plin de mînie al lucrării era din multe puncte de vedere corespunzător cu simțămintele și gîndurile compatrioților săi, participanți direcți în lupta pentru eliberare națională. In acest studiu se vede pe față atît caracterul ei pregnant de conflict cît și dramatismul încordat. Cu toate acestea ar fi fost vulgară încercarea de a dovedi că în studiu este exprimat *însuși* conflictul, este transmisă ciocnirea directă dintre forțele în luptă.

Ar fi mai just să spunem că în astfel de lucrări cu caracter dramatic, este transmisă însăși *starea de luptă* într-o exprimare emoțional-generalizată.

Muzica simfonică se deosebește esențial de operă, unde partea muzicală se împletește cu drama și unde sînt arătați mult mai concret exponenții vii ai forțelor în luptă.

In cadrul discuției despre Simfonia a X-a de D. Șostakovici, s-au făcut vii comentarii asupra părții a doua a lucrării. Toți vorbitorii au remarcat deosebita energie, dezvoltarea furtunoasă și marea forță de influență emoțională care emană din această muzică. Insă în aprecierea conținutului imaginii muzicale din partea a doua, părerile celor care au luat parte la discuție au fost împărțite. Unii vedeau aici presiunea plină de ură exercitată de forțele haotice, distrugătoare, alții — exprimarea luptei încordate, încleștarea puternică a forțelor în luptă.

După cîte se pare, dreptate au aceia care consideră că, după procedeele de exprimare a caracterului de conflict, partea a doua din Simfonia a X-a a lui D. Șostakovici se aseamănă cu acele lucrări muzicale cu structură dramatică, în care nu există o contrapunere a grupurilor de imagini contrastante, ci se transmite atmosfera generală de luptă, situația generală de conflict. Acest tip de exprimare a caracterului de conflict în muzică, deși nu este unicul posibil, este totuși pe deplin firesc în simfonism. Exemplul dat, la fel ca și alte cîteva, dovedește în chip convingător, că nu este nicidecum obligator ca prin analogie cu drama, să găsești în fiecare lucrare simfonică zugrăvirea directă a forțelor care luptă între ele. In muzica simfonică, un dramatism puternic și un caracter de conflict reliefat pot fi realizate chiar și atunci cînd lipsesc două grupuri tematice puternic contrastante.

Se pune acum o altă problemă: poate fi identificată exprimarea conflictului în muzica simfonică, cu contrastul tematic prezentat în imagini? Se pare că principial o astfel de identificare ar fi greșită. Există lucrări cu un conflict reliefat, lipsite de imagini puternic contrastante; și dimpotrivă, există lucrări construite pe un contrast tematic prezentat în imagini pregnante, dar în care caracterul propriu-zis al contrastului este lipsit de o contradicție reliefată, de lupta interioară.

In ultimul caz, imaginile contrastante nu fac decît să se completeze unele pe celelalte, creînd un tablou multilateral, de ansamblu, care reflectă diferitele fenomene din viața reală.

Cu greu s-ar găsi cineva care să afirme că în „Kamarinskaia" de Glinka, nu există un contrast pregnant, o dezvoltare îndreptată spre un anume scop, o remarcabilă profunzime de generalizare. Dar imaginile din „Kamarinskaia" nu duc la ideea existenței unui conflict dramatic. Contrastul tematic, care nu este de loc legat de exprimarea contradicțiilor și conflictelor din viață, poate fi întîlnit deseori în muzica a cărei structură este pictural-descriptivă, în uverturi festive, în suite cu caracter de gen. Imaginile din astfel de lucrări par că arată diferitele laturi, aspecte, dintr-un tablou unitar. In ele, accentul cade nu pe exprimarea conflictelor dramatice ci mai curînd pe trăirile lirice, sau pe redarea tablourilor din natură sau a scenelor din viața poporului. Lucrări de acest fel sînt răspîndite pe o scară largă și în muzica simfonică sovietică — în special suite, uverturi, de diferite feluri, rapsodii pe teme de cîntece populare. Ar fi fost greșit să ne ridicăm împotriva interesului firesc manifestat de compozitorii și auditorii sovietici față de acest tip al simfonismului de gen, care are tradiții vechi în muzica țării noastre.

Este cu totul altceva cînd unii compozitori sînt atrași peste măsură spre formele de suită, uitînd de genuri din muzica simfonică mult mai complicate și mai dezvoltate, în care se dezvăluie conflictele dramatice. In ultimii ani, asemenea tendințe de a înlocui simfonia prin suită, în lucrări care au pretenția să cuprindă multilateral fenomenele din viață, se fac deseori simțite. Ca exemplu putem cita Simfonia de A. Doluhanian în care tablouri din viața contemporană a poporului sînt redate în tonuri oarecum idilice, descriptive, de gen.

Totodată nu trebuie uitat faptul că clasicii ruși au creat cu același succes nu numai simfonii strict dramatice dar și simfonii cu caracter liric, epic-popular, etc. De multe ori, în ele se atingea o profunzime de generalizare tot atît de mare ca în simfoniile dramatice.

Muzica rusă cunoaște exemple de simfonii în care în loc de dezvoltarea cu caracter de conflict a imaginilor, apare o succesiune logică de tablouri finite, care dezvăluie diferite laturi ale unui anumit cerc de fenomene din viață.

In acest sens, un exemplu strălucit îl poate servi Simfonia a IV-a de Glazunov. Nici imaginile solemne-sărbătorești, cuprinse în ea, nici cele lirice și nici cele contemplative nu pot fi nicidecum legate de nici un fel de conflict dramatic. Conținutul lirico-epic al simfoniei este strîns legat de particularitățile genului ei muzical. In fața noastră apare o serie de tablouri de diferite caractere, pregnant contrastante, în

care sînt întruchipate atît imagini din trecut cît şi trăirile lirice ale omului şi gluma inteligentă şi, în sfîrşit, veselia furtunoasă a poporului. Toate acestea sînt unite într-un tot prin logica dezvoltării tematice plastice.

Oare sînt fireşti simfonii de acest fel în epoca noastră? Credem că şi ele ar constitui un aport serios în muzica sovietică. Ne trebuie simfonii multe, bune şi diferite. Şi simfonia sovietică lirică, şi simfonia care continuă tradiţiile genului epic pot reflecta puternic diversitatea şi bogăţia vieţii noastre.

Un model remarcabil de simfonie sovietică, care continuă în mod original tradiţiile lui Borodin şi Glazunov, este Simfonia a VII-a de S. Prokofiev. Nu este just s-o încadrăm printre simfoniile lipsite de caracter de conflict (cum a făcut-o A. Novicov), totuşi este incontestabil faptul că în ea imaginile dramatice nu ocupă o poziţie conducătoare. In acelaşi timp Simfonia a VII-a ne emoţionează la fel de mult ca şi acele lucrări simfonice în care caracterul de conflict este pregnant exprimat, ca şi dramatismul. Lucrul acesta se datoreşte faptului că simfonia lui S. Prokofiev constituie o reflectare desăvîrşită din punct de vedere artistic şi incontestabil convingătoare a anumitor laturi din viaţa noastră.

*

Dar imaginile contrastante dintr-o simfonie dramatică, reflectă ele oare întotdeauna direct laturile contradictorii ale conflictului, forţele ce sînt în luptă unele cu altele? Credem că nici pe departe nu se poate spune aceasta.

In multe dintre simfoniile clasice, contrastul tematic este bazat pe contrapunerea unor imagini cu caracter dramatic şi a unor imagini lirice. Corelaţia lor însă nu aminteşte decît în exterior de lupta forţelor contrarii din dramă. N-are nici un rost să le atribuim cu tot dinadinsul o „acţiune care străbate lucrarea" sau o „contraacţiune". Rezultă că unul dintre grupurile de imagini contrastante este el însuşi contradictoriu în interiorul său şi el însuşi întruchipează ciocnirea dintre forţele opuse, celălalt grup însă nu acţionează împotriva liniei de dezvoltare a imaginilor cu caracter de conflict dramatic, ci îndreaptă doar pentru un timp atenţia auditorului către stări sufleteşti liniştite, lirice.

Astfel, de pildă, se întîmplă în prima parte din Simfonia a IX-a de Beethoven. Caracterul de conflict interior din această parte se realizează prin dezvoltarea încordată a imaginilor dramatice (tema din introducerea şi din secţiunea principală, pe baza cărora se construieşte de asemenea aproape întreaga dezvoltare şi codă). In ce priveşte temele secundare, ele nu fac decît să creeze, în felul lor, o „deviere lirică" temporară, de la „acţiunea" muzicală principală. O metodă asemănătoare, cu ajutorul căreia caracterul de conflict se realizează nu atît prin opunerea imaginilor contrastante, cît prin dezvoltarea încordată a unei imagini dramatice, este folosită şi în partea a cincea din Simfonia I-a şi în partea a doua din Simfonia a II-a de Skriabin.

In legătură cu aceasta se ridică problema importantă a exprimării în muzică a laturilor pozitive şi negative din conflictele din viaţă.

Afirmarea idealurilor pozitive, înalte din punct de vedere estetic, constituie o principală problemă a simfonismului. Dar de cele mai multe ori, în simfonie, corelaţia dintre imaginile pozitive şi cele negative capătă forme complicate. In acelaşi timp, în simfoniile dramatice se obişnuieşte ca unele imagini să se trateze drept exprimare a elementelor pozitive, iar altele — drept exprimare a celor negative. De cele mai multe ori funcţia negativă este atribuită imaginilor luptei dramatice, iar cea pozitivă — imaginilor luminoase lirice. Astfel, în uvertura „Romeo şi Julieta" de Ceaikovski, imaginea din secţiunea principală este legată de exprimarea învrăjbirii, de caracterizarea elementului „rău" din tragedia lui Shakespeare, iar imaginea din secţiunea secundară este legată de exprimarea simţămintelor eroilor ei. După părerea multor cercetători, conflictul de bază din lucrarea lui Ceaikovski constă în opunerea acestor imagini. Intr-adevăr, în majoritatea cazurilor, în simfonii, imaginile lirice sînt legate de dezvăluirea idealurilor luminoase, pozitive. Tocmai în ele se simte în mod deosebit exprimarea frumuseţii vieţii. Atît temele secundare cantabile, pline de viaţă din simfoniile lui Ceaikovski, cît şi muzica liniştită, aparent idilică, dar emoţionantă în fond din introducerea la Simfonia a V-a de Miaskovski şi temele lirice ale lui Şostakovici, care se remarcă printr-o mare fineţe sufletească — toate aceste imagini profund deosebite, dezvăluie cele mai bune, cele mai nobile sentimente, redau năzuinţa omului spre lumină, spre fericire.

Dar cum stau lucrurile cu imaginile dramatice? Putem să vedem în ele neapărat, în toate cazurile exprimarea forţelor răului, a elementului negativ?

Desigur că există şi astfel de imagini muzicale care sînt percepute hotărît ca o exprimare a elementului negativ (de pildă episodul „invaziei fasciste" din prima parte a Simfoniei a VII-a de D. Şostakovici). In muzică, exprimarea elementului negativ şi conflictul pregnant dintre forţele „luminoase" şi „negre" se întîlneşte deosebit de des în lucrările simfonice programatice; de obicei ele sînt legate de anumite asociaţii subiectiv-programatice. Multe exemple de acest fel sînt citate atît în articolul de L. Danilevici, amintit mai sus, cît şi în articolul „In legătură cu realizarea imaginii negative în muzică" de P. Apostolov [4]). Printre

[4]) „Sovetskaia Muzîka" nr. 3/1954.

lucrările unde fiecare dintre imaginile contrastante este legată de una dintre laturile conflictului, poate fi pusă și cunoscuta lucrare „Bătălia de lîngă Kerjenț" de Rimski-Korsakov.

Insă ar fi unilateral dacă am atribui un caracter strict *negativ* tuturor imaginilor dramatice, doar pe considerentul că alături de ele există imagini mai luminoase, pătrunse de lirism. Oare imaginile de încordată luptă dramatică, pline de violent zbucium, din „Appasionata" de Beethoven constituie doar o exprimare a elementului *rău,* exprimare a tot ce împiedică pe om în drumul său în viață? Dimpotrivă, aceste imagini dezvăluie voința omului de a lupta, protestul plin de mîndrie împotriva a tot ce-i înăbușe simțămintele și năzuințele.

De ce este neapărată nevoie să legăm imaginile luptei dramatice, imaginile acțiunii cu fenomenele negative din viață, iar imaginile liniștite, luminoase cu fenomenele pozitive? Oare lupta plină de bărbăție, încordarea extremă a voinții și a simțurilor omului, exprimate de obicei în paginile dramatice din simfonie, dezvăluie ideea optimistă în mai mică măsură decît imaginile luminoase pătrunse de bucuria vieții?

Impărțirea mecanică a imaginilor în „pozitive" și „negative", în imagini „întunecoase" și „luminoase" ar fi fost cu totul nejustificată într-o lucrare simfonică — dramatică clasică, de felul Simfoniei a VI-a de Ceaikovski.

Contrastul principal tematic în imagini din prima parte constă în contrapunerea secțiunii principale și a celei secundare. Secțiunea principală exprimă lupta sufletească încordată, plină de contradicții interioare. Totuși, imaginea din secțiunea secundară nu poate fi considerată nici ea liniștită, fără frămîntare. Dramatismul ei interior se manifestă atît în caracterul încordat al unor intonații, cît și în caracterul ascuțit al acompaniamentului armonic al temei — în special în mijlocul secțiunii secundare (lăsată deoparte în repriză). In același timp, patosul puternic al luptei, întruchipat în paginile dramatice, tragice, ale simfoniei, dezvăluie tot atît de pregnant conținutul ei profund optimist și uriașa forță de afirmare a vieții ca și paginile lirice din care se desprinde puternic bucuria vieții. Cît de sărac devine conținutul acestei geniale simfonii, cînd în imaginile sale dramatice unii nu văd decît întruchiparea unei profunde disperări, a beznei, a morții!

Asemenea tip de exprimare a conflictului în simfonie, în care temele contrastante nu pot fi direct referite la o imagine a forțelor în luptă, a căpătat o largă răspîndire în muzica simfonică sovietică. In felul acesta sînt redate conflictele de viață în unele simfonii de N. Miaskovski, în special în Simfonia a VI-a. In prima parte din Simfonia a VI-a se dezvăluie nu numai laturile întunecate din viață, starea de disperare, profundul tragism. In ea sînt exprimate și imaginile luptei active. Din acest punct de vedere se remarcă în mod deosebit secțiunea principală: melodia largă, desăvîrșită, care îmbină caracterul strict al formei cu dezvoltarea intonațională maximal reliefată, zugrăvește imaginea luptei pline de bărbăție, îndreptată spre un anume scop. Ea redă nu atît dramatismul trăirii, cît dramatismul acțiunii.

In rîndul aceluiași tip de simfonism poate fi pusă și Simfonia a X-a de D. Șostakovici. Contrastul principal din prima parte a acestei lucrări constă nu în contrastul între anumite teme din expoziție, ci între expoziția în general și dezvoltare. Dacă temele expoziției redau imagini de o profundă meditație, trăiri lirice ale omului, în dezvoltare apar pe primul plan imaginile dramatice. Această tratare a contrastului tematic în imagini în forma de sonată este în general tipică pentru stilul muzical al lui D. Șostakovici — drept exemple pot servi de asemenea și primele părți din Simfoniile a V-a și a VII-a.

Același lucru se poate spune și despre corelația dintre părțile de mijloc ale Simfoniei a X-a. Dacă partea a doua redă imaginea luptei dramatice, în care nu este just să vedem doar violența nesăbuită a forțelor distrugătoare, în partea a treia, apar din nou în fața noastră stări sufletești de profundă meditație, peste care se pare că se suprapun tablouri din natură. In sfîrșit, finalul, după o introducere puternic lirică, însă pătrunsă de un dramatism interior, îl duce pe auditor spre imagini vesele și optimiste.

Reflectă oare această concepție simfonică anumite laturi ale realității sovietice? Fără îndoială că da. Desigur că sînt pe deplin firești dorințele ca într-o simfonie să fie cît mai multe imagini eroice sau pline de viață, de optimism. Dar atunci am avea în față o altă simfonie, cu un alt cerc de imagini și cu o altă dramaturgie simfonică. Simfonia a X-a nu este o lucrare cu un conținut de idei atît de vast ca Simfonia a VII-a și chiar a V-a, de același compozitor. Dar în ea, sarcini mai modeste sînt rezolvate într-o formă convingătoare și desăvîrșită din punct de vedere artistic.

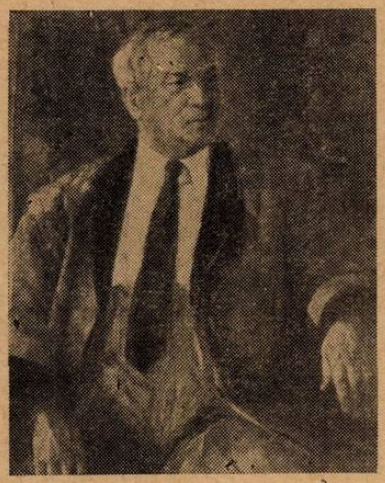
Nu este just să reducem genul simfoniei dramatice doar la un singur model, chiar dacă acest model este excelent. Sînt posibile cele mai diferite tipuri de simfonii dramatice, de multe ori foarte deosebite de simfoniile dramatice ale lui Beethoven și Ceaikovski. Una dintre aceste simfonii originale este tocmai simfonia a X-a de D. Șostakovici.

Fără îndoială că dezvoltarea continuă a simfoniei dramatice sovietice, va naște forme noi, pe deplin originale, de întruchipare a conflictelor de viață din realitatea noastră; aceste simfonii nu numai că se vor apropia de modelele clasice dar în multe privințe vor dezvolta, completa și îmbogăți minunatele tradiții ale clasicilor.

Sabin Drăgoi – la împlinirea a 60 de ani

de G. BREAZUL

Se terminase primul război mondial și, din Moldova pătimirii noastre, de pe front și din refugiu, se înapoiau la București și cei cîțiva muzicanți, creatori și interpreți. În tranșee, mai mult se rostise răspicat „noi vrem pămînt" decît să se cînte; iar lîncedul marș soldătesc „Veseli sîntem noi, că mergem la război" — în care fusese pregătită intrarea țării în conflagrația generală — se desprindea anevoie, sălciu, din suflete. În auzul celor ce trecuseră prin spitalele de răniți mai vibra, fericitoare, amintirea arcușului alinător al maestrului Enescu. Nedumeriți, muzicanții se abăteau zilnic prin „centru", pe Calea Victoriei, după știri.



Portret de Gh. Labin

Se opreau, de obicei, vis-à-vis de faimoasa terasă „Oteteleșeanu" de pe atunci, la un magazin de muzică și casă de editură. În vitrina acestei prăvălii avea să apară, în 1921, mohorîta copertă a romanței „Crizanteme", care atrăgea atenția asupra numelui autorului ei: *Sabin V. Drăgoi*. Aci, cei mai mulți dintre noi l-am cunoscut, cîtva timp înainte, surprinși de căldura cu care vorbea despre *muzica noastră populară, gen muzical superior*. Ca ardelean, Drăgoi făcuse parte din armata austriacă. După odiseea campaniei lui din Galiția (1914), rănit pe front, căzuse prizonier la ruși, iar cînd l-am cunoscut noi, se întorcea din captivitate, dintr-un lagăr din Tașchent (Turkestan). Mai purta bocanci militărești și obiele kaki deasupra gleznelor și în ultima parte a campaniei fiind ostaș. În lagărul de prizonieri de la Tașkent, Drăgoi găsește timpul necesar pentru a parcurge întreg tratatul de armonie de Ceaikovski, Arensky, Sokolovsky, contrapunctul după St. Krehl, forme muzicale și istorie. Grație contactului cu prizonierii cehi din lagăr, cu care leagă prietenie, ia cunoștință de Smetana și Dvorak, pe care îi studiază alături de marii maeștri ruși, Glinka, Ceaikovski, Cui, Skriabin, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Rahmaninov, Grecianinov, etc. Prietenia cu cehii îl va îndruma spre Conservatorul din Praga. În 1918, ajungînd în țară alături de voluntarii din armata română, Drăgoi învață la Conservatorul din Iași, de unde trece apoi în 1919, la cel atunci înființat din Cluj, de sub directoratul lui Gheorghe Dima. Iar ceva mai tîrziu, în 1922, Drăgoi termina Conservatorul din Praga, obținînd titlul de „magister compositiae" (elev al maeștrilor Vitezslav Novak, Dr. Vaclav Stepan și Otokar Ostrcil).

Învățătura lui muzicală începuse însă destul de timpuriu. La „Pedagogia de Stat" (Școala normală de învățători) maghiară din Arad, unde după absolvirea școlii primare sătești și a patru clase ale școlii civile, reușise să fie înscris (în 1909), Drăgoi a dovedit, ca și Glinka, aptitudini deosebite pentru desen și muzică.

Au prevalat firește, acestea din urmă, sîrguitorul maestru al școlii, Matei Zoltai, îndrumînd conștiincios pe inimosul său elev, inițiindu-l în întreg domeniul teoriei muzicii, armonie, contrapunct, fugă și forme muzicale, precum și în studiul viorii și pianului. Nu a fost trecută cu vederea nici literatura muzicală, în primul rînd a acestor două instrumente. Prin 1911, normalistul muzicant a auzit, la un concert simfonic, Rapsodia în la major de Enescu. „A fost viu aplaudată și ovaționată de publicul care spărgea pereții din sală. Eram strașnic de mîndru de Enescu... Pînă atunci știam doar numai de Vidu, Dima, Mureșan, Porumbescu și Brediceanu" — și-aduce aminte Drăgoi. În primăvara anului 1914, fiind concentrat la Lugoj, a ascultat și a fost adînc impresionat de corul lui Vidu. Privind cu milă și dispreț uniforma cazonă de honved pe care o purta Drăgoi, Vidu a spus atunci: „Nu trece mult și au să vină dorobanții cu clăbețele (căciuli mari) aici și zdrențe au să facă din haina voastră de honved".

Dar instrucția lui muzicală, educația muzicală — mai propriu numită —, are rădăcini mult mai adînci. Născut într-un sătuc din apropiere de apa Mureșului — la 18 iunie 1894 în comuna Seliște, raionul Lipova-Arad —, într-o regiune de originală și bogată artă populară, fiu al lui Vasile Drăgoi, muncitor al petecului său de pămînt, cîntăreț de biserică, vestit cimpoier în tinerețe, și al Floarei (născută Cojan), el, de la leagăn a aspirat atmosfera muzicală a satului natal, a absorbit și a asimilat substanța melodică și ritmică a poporului în mijlocul căruia a văzut lumina zilei și și-a trăit copilăria și adolescența, determinînd structura firii sale muzicale. Iată-l — cum chiar el scrie — așteptînd dubașii: „Era seara de ajun... Seara mare... și eram de cinci ani. Afară era un ger aspru și sec. Zăpada căzută gros de cîteva zile, reflecta cu miriade de sclipiri lumina lunii. Din cînd în cînd se auzea ritmul dubelor din depărtare, amestecat cu lătratul cîinilor îngrijorați de acest zgomot neobișnuit. Erau dubașii (colindătorii), care acompaniau cu un ritm convențional 2/4

pe lăutarul ce cîntă marșul lor. Din cînd în cînd chiuiau toți deodată pe același ritm, un semn ce servea de avertisment pentru casele de care erau aproape. Eu tot mereu mergeam afară ca să-i aud pe unde sînt: s-au băgat pe valea Adamească (adică unde locuim și noi)! Tăcere deodată. Au intrat la Lochiță în casă. Mai sînt opt case pînă la noi. Eu nu mai aveam astîmpăr. Bucatele ce le pregătea mama, nu mă mai interesau. Trebuia să spun că au intrat sau ieșit din casa cutare și mă mira mult că părinții mei și unchiul Ion primeau cu sînge rece știrile mele atît de importante. Mă mira mult că mai pot să lucrez, să vorbească, doar nu mai sînt decît șapte case pînă la noi. Bagatel. Numai un ceas și jumătate. Cu cît dubașii se apropiau, cu atît eu deveneam mai agitat, mai nerăbdător... În sfîrșit... Dubele băteau tot mai tare. Au intrat în curte. Scîrțîitul lăutei se pierdea în glasul dobelor. Deodată tăcere. La fereastră bătu cineva și se auzi întrebarea: Unchiule Văsălie! Ne slobozi cu duba-n casă? Veniți! răspunse

tata, căci slobozirea este privilegiul capului familiei. Atunci, acompaniaţi de ritmul dobei, cîntară pe coridor şi în tindă:

„Scoală gazdă, nu durmi-re
Că nici noi nu am dormit-u
Holerunda, lerui Doamne".

Cam de la aceeaşi etate învaţă să cînte din fluier; vara păzind vacile şi caii pe cîmp, tot timpul cînta din fluier. „La noi în sat — spune Drăgoi — fluierul era obligat la copii. A nu-l şti era ruşine". In nemijlocit contact cu satul, cu obiceiurile, credinţele şi aspiraţiile poporului, el trăieşte intens şi integral viaţa muzicală a obştei, participînd activ la manifestările de cîntec şi joc prilejuite de cursul vieţii omului, de la leagăn la mormînt, de cursul anului, de varietatea mişcărilor sufleteşti ale semenilor săi, de lupta lor pentru o viaţă mai bună, pentru eliberare de sub jugul apăsării şi exploatării. De nimic din ceea ce este artă a sonurilor în mediul sătesc nu rămîne indiferent, ci dimpotrivă, practicile muzicale din juru-i provoacă adînc răsunet în sensibilitatea sa, se imprimă în spirit şi generează nucleul originalei sale conştiinţi muzicale romîneşti. Cînd Drăgoi ajunge să-şi însuşească şi să deprindă elementele tehnice ale artei profesionale, în spiritul său se şi înfiripase fondul caracteristic al psihologiei sale muzicale, cu care ele se îmbină armonios.

In afară de Tiberiu Brediceanu, nici unul dintre muzicanţii acelui timp, nu ar fi fost în stare să desluşească natura muzicală, înclinaţiile, preferinţele şi rostul trudei lui Drăgoi. Prea dificil nu era însă ca, din două vorbe schimbate cu el, să-ţi dai seama de relieful pe care dragostea fierbinte faţă de folclorul muzical îl dădea formaţiei sale spirituale. In 1919, la reapariţia ei, revista „Muzica" ceruse compozitorilor şi interpreţilor să-şi spună părerea asupra muzicii romîneşti, asupra viitorului ei şi asupra faptului dacă „muzica noastră populară ar putea servi dezvoltării unui gen muzical superior". Răspunsuri concludente la această anchetă, nu prea au fost date. Drăgoi se afla atunci la studii în Praga şi de acolo a scris un însemnat articol, intitulat „Asupra muzicii romîneşti" (apărut în „Muzica" III/12 din decembrie 1921). In el sînt expuse şi tratate probleme rămase pînă azi în discuţie şi sînt date soluţii valabile pînă în actualele orientări ale creaţiei noastre muzicale. Astfel, afirmînd rolul poporului în creaţia bunurilor culturale, Drăgoi zice: *„Muzica romînească este muzica poporului, creaţie a sufletului poporului nostru, inspirat de sentimentele de durere, veselie ori evlavie faţă de frumuseţea naturii".* Bela Bartok tocmai publicase în „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (numărul de pe martie 1920), studiul său asupra „Dialectului muzical al romînilor din Hunedoara". Tînărul student de la Praga luase cunoştinţă de apariţia lui, îl citise şi aprofundase, iar în articolul său din „Muzica" îl citează traducînd şi subliniind cu legitimă mîndrie, constatarea marelui folclorist maghiar că *„dintre toate popoarele din Ungaria, Romînii sînt acei cari au păstrat forma străveche (Urform) a muzicii lor relativ neschimbată. Caracteristica unei muzici poporale neschimbată de cultura orăşenească şi de muzica de artă (Kunst-Musik) se manifestă prin împărţirea ei în categorii care se cîntă sau execută la anumite ocazii".* Reţine din studiul lui Bartok cele cinci categorii principale de muzică populară romînească: colindele, cîntecele de nuntă, bocetele, jocurile şi doinele. *„Aceasta e comoara muzicii noastre* — continuă el — *bogată şi frumoasă, însă puţin cunoscută. Dezgropată şi scoasă la lumină, această muzică oglindeşte gîndirea, moravurile şi obiceiurile noastre, e aptă la orice dezvoltare şi pentru orice formă. Din punct de vedere melodic, ritmic şi armonic (mai ales armonic) este superioară muzicei poporale a popoarelor apusene".* Respingînd rapsodia *„ca pe un gen inferior de compoziţie prin care muzica romînească nu-şi poate valorifica nici originalitatea, nici dezvoltarea polifonică",* Drăgoi dă o seamă de sugestii pentru întrebuinţarea diferitelor genuri de muzică populară în arta cultă: *„Dansurile ar fi potrivite pentru suită de orchestră, pian, ori alte instrumente, pentru variaţiuni sau rondo finale într-o sonată. In loc de Scherzo sau Menuetto s-ar putea introduce un dans romînesc. Doina s-ar putea folosi ca Adagio, Andante de sonată sau chiar ca tema a II-a în forma de sonată. Tot aşa colindele".* Nu mai puţin importante sînt afirmaţiile lui Drăgoi relativ la game şi la armonie, — *„armonia, umbră a melodiei, trebuie să facă să se cunoască o melodie după armoniile ce o însoţesc".* De asemenea a rămas întru totul valabil pînă în clipa de faţă îndemnul pe care Drăgoi, în încheierea articolului său, îl adresează compozitorilor noştri: *„In ce priveşte orientarea actuală, trebuie să ne îndreptăm privirea spre ruşi, cehi şi scandinavi, căci la aceste popoare se manifestă mai mult tendinţa naţională în muzică. A fost destul o jumătate de secol pentru ca muzica acestor popoare din necunoscută ce era, să ajungă la nivelul muzicii popoarelor apusene. Insă oricît de înrudiţi am fi noi cu francezii şi italienii, în muzică sîntem străini. Dacă cercetăm ce e original şi frumos în muzica rusească, aflăm cîntecul poporal care a fost şi este totdeauna baza oricărui început. Deci să ne unim, cum au făcut-o cei cinci ruşi, să scrim romîneşte, să punem stavilă curentelor străine, controlîndu-ne riguros, inspiraţia".* Şi termină: *„Primul pas ce trebuie făcut spre dezvoltare este adunarea şi selectarea conştientă a tuturor melodiilor romîneşti de pretutindeni, sub egida unei comisii de muzicanţi aleşi, cu controlul şi încurajarea datorită de cei ce deţin destinele artei noastre".* Intreg articolul lui Drăgoi este ca un manifest-program, bogat în idei, plin de învăţături folositoare. Am extras din el şi am transcris aci, fără să comentăm, părţile pe care le considerăm revelatoare pentru estetica creatoare a compozitorului ca şi pentru activitatea ştiinţifică a folcloristului. Cine va fi citit şi învăţat atunci din scrisul lui Drăgoi, nu ştim; nici cine va mai fi răsfoit de atunci paginile modestei noastre reviste de pe acea vreme, cine va mai fi profitat de înţeleptele cuvinte ale studentului muzicant de la Praga. Dar autorul lui, care avea să devină compozitorul şi folcloristul Sabin V. Drăgoi, a rămas întru totul consecvent principiilor pe care le-a enunţat acum 33 de ani, pe care şi le-a impus şi de la care nu s-a abătut. Activitatea desfăşurată de el în acest răstimp ca şi realizările artistice şi ştiinţifice pentru care este sărbătorit azi, sînt o strălucită verificare a acestor principii de artă creatoare şi ştiinţă muzicală.

*

După înapoierea de la studii din Cehoslovacia, Drăgoi a fost numit profesor la şcoala normală din Deva, în acea parte a Transilvaniei în care Bartok hotărnicise dialectul sud-ardelean sau hunedorean, din care, în studiul menţionat mai sus, declară că melodiile de colindă nu le cunoaşte suficient. Ei bine, tocmai acest gen de muzică populară romînească atrage atenţia lui Drăgoi şi, după cum s-a putut observa, nu de acum, ci încă din copilărie. In preocupările ştiinţifice ale folcloristului, colindele se impun ca formă de expresie muzicală populară de o valoare cu totul deosebită. Culegerii lor consacră el cele dintîi şi cele mai serioase eforturi de investigaţie ştiinţifică.

Ca profesor la şcoala normală din Deva, — de la 1 septembrie 1922 pînă la 24 februarie 1924 — Drăgoi a avut prilejul să audă cîntate de elevii săi (din judeţele de atunci, Hunedoara, Timiş, Arad, Alba inferioară, Sibiu, Tîrnava Mare şi Mică, Făgăraş, Braşov, Trei Scaune şi Cojocna) diferite tipuri de colinde şi cîntece de stea. Potrivit planului de muncă pe care şi-l propusese, el începe a nota melodiile şi textele literare, aflînd în însăşi activitatea de culegere satisfacţia descoperirii unor norme de artă populară necunoscută pînă atunci, de o uimitoare originalitate şi de o neasemuită valoare muzicală şi poetică. De la şcolari şi din satele de prin prejur, reuşeşte el să întocmească pînă în ianuarie 1925, o culegere de 650 colinde. Din ele a ales el, pentru a le da publicităţii, 303 piese, alcătuind o adevărată monografie a colindelor Transilvaniei sudice, un impunător volum pe care, la început, în entuziasmul său, îl intitulase — şi pe drept cuvînt — „Mo-

Sabin Drăgoi, cu prilejul unei culegeri de folclor făcută în anul 1928, printre cîntăreţii populari, informatori din com. Bănia, reg. Timişoara, valea Almăjului

numente artistice din viaţa poporului romîn". In februarie 1929, fiind numit membru al „Comisiunii pentru Arhiva fonogramică şi publicarea de folclor muzical" a Ministerului Cultelor şi Artelor, Drăgoi a dăruit culegerea sa acestei comisiuni, care a luat măsuri pentru tipărirea ei; în 1930, sub titlul *„303 colinde cu text şi melodii"* a şi apărut, în editura Arhivei fonogramice. Culegerea este, într-adevăr, un monument de artă populară romînească, cum şi de studiu adînc, meticulos şi sistematic. După instructivul cuvînt introductiv care prefaţează volumul — din care am citat pitoreştile rînduri despre dubaşi — textul muzical şi poetic este precedat de tabele, arătînd locul de unde sînt culese colindele şi numele celor ce le-au cîntat. Demn de originalitatea textelor culese din popor este „Studiul introductiv asupra colindelor", în care, în afară de consideraţiile de ordin general (asupra terminologiei, refrenului, răspîndirea), Drăgoi cercetează măsura (metrul), ritmul, melodia, forma, limita (ambitus), ornamentele, cadenţele, relaţia între text şi melodie, modul cum se cîntă (interpretarea), şi mişcarea (tempo), încheind cu cîteva observaţii asupra textului literar, cu un tablou de variante după subiect şi cu un glosar. Fiecare colindă, după melodie şi text, este analizată, arătîndu-se unde şi pentru cine se cîntă, structura formală, motivele. Pentru sistematizare şi spre a putea fi studiate comparativ, toate textele melodice sînt transpuse avînd nota finală sol (sistemul Ilmari Krohn aplicat şi de Bela Bartok). Să recunoaştem însă că nimeni nu se va lăsa convins de importanţa acestei lucrări numai din cele cîteva indicaţii sumare date aci, dar mai ales caracteristicile modale, ritmice şi metrice nu vor putea fi stabilite decît urmărind cu încordată atenţie procedeele analitice, ale lui Drăgoi. Este pentru prima oară cînd melodiile colindelor sînt desfăcute, dezagregate, pentru a ajunge la descoperirea părţilor componente ale expresiei muzicale, a motivelor ritmice şi a întorsăturilor melodice. Merit de căpetenie, care înscrie numele folcloristului Drăgoi în istoria ştiinţei muzicale romîneşti, este cel care îi revine din *înţelegerea temeinică a ritmicei şi metricei populare romîneşti*. In lucrările culegătorilor de muzică populară romînească, începînd de la cei mai vechi, de la Sulzer, trecînd la I. A. Wachmann şi pînă la Musicescu, Kiriac şi Cucu, mereu se întîlnesc erori de transcriere a ritmului şi metricei populare. Sabin Drăgoi este primul folclorist romîn care atacă din plin aceste probleme şi ajunge la soluţii satisfăcătoare, deschizînd orizonturi noi cercetătorilor. De interes ştiinţific deosebit sînt *rezultatele obţinute de el în domeniul studiului modurilor colindelor*. Dar această pripită aruncătură de ochi asupra laturii teoretice a lucrării, nu vrea totuşi să abată gîndul de la valoarea însăşi a muzicii colindelor, de la distinsul bun gust care a prezidat la alegerea şi cuprinderea în volum a exemplarelor caracteristice, constituind astfel laolaltă un splendid codex de autentică artă populară romînească. Volumul „303 colinde" a provocat viu răsunet şi în muzicologia străină.

Colindele sînt însă numai o parte din culegerile de folclor ale lui Drăgoi. Intre anii 1923—1928, el a notat aproape 3000 melodii populare, pătrunzînd adînc în stilul propriu al dialectelor muzicale pe care le explorează, însuşindu-şi astfel o vastă, unică, experienţă şi capacitate de culegere, transcriere şi identificare a particularităţilor fondului şi formei muzicii populare din sudul Ardealului şi din Banat. Cea mai mare parte a culegerilor lui a rămas în manuscris. Printre ele şi colecţia „360 melodii din Arad şi Hunedoara" şi „30 melodii din comuna Maidan, judeţul Caraş".

In sudul Banatului, Drăgoi n-a mai găsit bogăţia de colinde din sudul Transilvaniei. Din cercetările întreprinse în Valea Almăjului, în august 1928, nu s-a ales decît cu o colindă notată în satul Bănia; a cules însă alte melodii, doine, cîntece şi jocuri. In total, din cinci sate, a cules el atunci 122 melodii. Ele au fost publicate în „Omagiu lui Constantin Kiriţescu" (1937); pentru „Arhiva fonogramică" a fost scos un număr redus de extrase. Un studiu mai amănunţit al melodiilor nu face Drăgoi aci, doar unul sumar, trimiţînd pe cei cu interese ştiinţifice la volumul „303 colinde". Incearcă însă o selecţiune a melodiilor după „frumuseţe, vechime şi valoare" şi consemnează — cum zice el — „felul uimitor de frumos şi adecvat de a cînta doinele al celor din Valea Almăjului, care m-a umplut de sinceră şi fericită admiraţie". Ca încheiere, cugetă la folosul pe care colecţia îl va aduce, *„compozitorilor, cercetătorilor, amatorilor de folclor muzical şi va înlesni cunoaşterea bogăţiei sufletului romînesc, contribuind la înălţarea culturii romîneşti"*.

Sub auspiciile Institutului Social Romîn Banat-Crişana a cules Drăgoi în august 1934, timp de 20 zile, 90 melodii, alcătuind „Monografia muzicală a comunei Belinţ". Culegerea a apărut, ceva mai tîrziu, în seria de studii muzicale „Melos". Şi aci, cum se pronunţa un învăţat străin despre folclorul romînesc — „studiul este fără sfîrşit". In patru categorii a grupat Drăgoi materialul strîns din Belinţ: I. — colinde, II. — bocete, III. — doine şi cîntece şi IV. — dansuri. Textul muzical al fiecărei categorii este precedat de studii amănunţite, cuprinzînd definiţia genului respectiv, descriere generală, apoi observaţii asupra componentelor metrice, ritmice, melodice, formale, etc. In prezentarea semiografică a fiecărei piese sînt adăugate, deasupra şi dedesubtul portativelor, scobiţe prevăzute cu litere prin care completează vizual analizele formale din josul fiecărei piese. Nu cu acest festiv prilej vom încerca discuţia metodelor de cercetare folcloristică preconizate şi aplicate de Drăgoi în lucrările sale; dar nici nu vom trece neobservat faptul că, faţă de ele, muzicologia romînească, folcloristica în primul rînd, nu a luat încă nici o atitudine şi nu s-a pronunţat în nici un fel. Măcar acum se cuvine, ca omagiu pentru ştiinţa şi străduinţele folcloristului nostru, să ne petrecem privirea peste culegerile lui de muzică populară, să fredonăm melodiile alese de el şi să meditäm asupra activităţii ştiinţifice desfăşurate de el. Este o datorie pe care trebuie să ne-o îndeplinim, înainte de toate, faţă de muzica romînească şi ştiinţa ei.

Din octombrie 1950, Drăgoi este conducătorul „Institutului de folclor". In calitate de director, făcea el anul acesta, în seara de 28 mai, un amplu raport de activitate al Institutului în timpul primilor cinci ani de existenţă, expunînd cu numeroase date, problemele, realizările şi planurile pentru viitor ale acestei temeinice organizaţii ştiinţifice. Un succint rezumat al raportului său a publicat Drăgoi sub titlul „Preţuirea creaţiei artistice a poporului", într-unul din numerele trecute ale revistei „Contemporanul" (2 iulie 1954) iar integral raportul a apărut în „Muzica" nr. 6/1954.

*

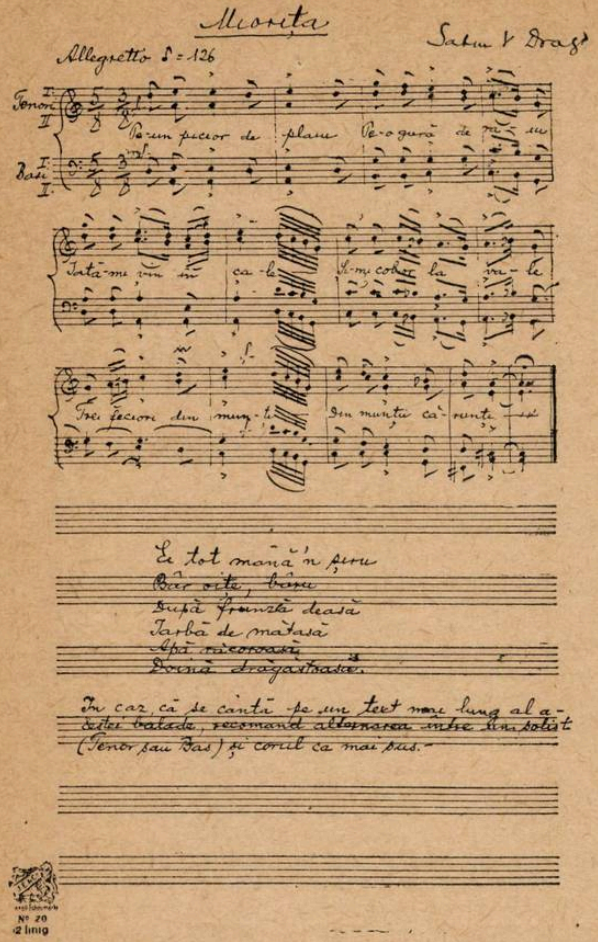
Actul de culegere a folclorului ca şi apropierea de el, provoacă în spirit variate forme de mişcări psihice, de la contemplaţia estetică, la lirism, la idei abstracte, şi sentimente pînă la tendinţe de cunoaştere, la impulsuri volitive de cercetare, pentru a înţelege şi explica

natura proprie şi a determina valorile artistice, sociale şi politice ale producţiilor populare. Transcrierea pe note muzicale a melodiilor ca şi analiza şi descrierea lor, se săvîrşesc în acelaşi complex de viaţă sufletească, a cărei geneză şi trăsătură caracteristică se află în dragostea de popor şi în recunoaşterea lui ca făuritor al istoriei, ca producător al bunurilor materiale şi culturale. Dar în actul de culegere, folcloristul surprinde numai un moment, unul singur, una din fazele evoluţiei cîntecului popular, o verigă din lanţul de dezvoltare a lui. Căci cîntecul este supus şi el, ca şi societatea omenească, transformării istorice. Numai cine se identifică cu viaţa poporului, cu bucuriile, întristările şi năzuinţele lui de mai bine, numai acela poate pătrunde natura intimă a procesului de dezvoltare istorică al cîntecelor şi jocurilor, îşi poate da seama de condiţiile şi cauzele care determină naşterea, creşterea, înflorirea, schimbările, degenerarea sau dispariţia formelor de artă muzicală populară. Oglindirea realităţii sociale şi morale a vieţii poporului în ele, a obiceiurilor vieţii intime şi a organizării sociale — cum zice Russo — numai astfel poate fi înţeleasă. In general, compozitorul care, în arta sa, recurge la folclor, nu este preocupat de asemenea idei; el ia din cartoanele culegătorului notele, schiţa grafică a melodiei, şi procedează la prelucrarea artistică a ei, ignorînd oglindirea realistă a vieţii poporului în ea.

Altele, cu totul altele, sînt condiţiile în care compozitorul Sabin Drăgoi ia în consideraţie folclorul ca sursă de inspiraţie sau ca material pentru a-l valorifica în creaţia artistică. In primul rînd, nu trebuie trecută cu vederea împrejurarea că el a trăit alături de popor, împreună cu poporul din care provine, luînd el însuşi parte activă că om din popor, alături de întregul grup social, la creaţia populară, la manifestarea poporului în cîntec şi joc. Activitatea lui de folclorist s-a săvîrşit deci, în chipul particular al celui ce are, în propriul său spirit, experienţa concreatoare a procesului de producţie populară — în care creaţia şi interpretarea se contopesc în acelaşi act de manifestare — culegerea, notaţia şi cercetarea ştiinţifică sînt astfel susţinute şi înlesnite de această favorabilă împrejurare, în care se află omul care a participat activ la realizarea valorilor artistice populare, în a cărui conştiinţă rămîne trează, actuală şi înviorătoare viaţa psihică în care ele au fost concepute. Apoi, din masa celor ce cîntă şi joacă, nu se desprinde numai cercetătorul, folcloristul Drăgoi. Plusul de puteri creatoare ridică din mijlocul poporului pe compozitor, ca reprezentant al artei poporului, ca mandatar al lui, pentru crearea unei arte pentru popor. Izvoarele realismului artei lui Drăgoi, în această sorginte populară sînt de aflat. Omul, cetăţeanul, folcloristul şi compozitorul întruchipează laolaltă fericita sinteză a creatorului artei pentru popor. Semnificaţie deosebită capătă, în acest caz, cuvîntul lui Glinka: „Arta o creează poporul; noi compozitorii numai o înregistrăm şi o prelucrăm".

Intreaga activitate creatoare a lui Drăgoi verifică aceste principii; vrednică este de examinat, mai ales faza primelor sale compoziţii. Nu sînt de trecut cu vederea, firească, romanţa „Crizanteme" şi cele „10 poeme de Heine", compuse în 1920, care au darul de a demonstra acel plus de puteri individuale creatoare şi a promova pe cel ce dispune de ele, în rîndul compozitorilor. Sincer ataşat de popor ne apare Drăgoi chiar din timpul în care se afla pe băncile conservatorului din Praga, cînd, ca elev al maestrului Vitezslav Novak, a compus „Suita romînă", din care numai primele două părţi ne sînt cunoscute: „Crăciunul la noi" şi „Cîntecul secerătorilor". Departe de atmosfera satului natal, dar organic legat de ea, în sufletul său şi în năzuinţele sale creatoare, se impune viaţa şi munca în care a copilărit şi a crescut, elocvente fiind în această privinţă însuşi titlurile celor două părţi indicate aci, ca şi al părţii a treia „Seara pe deal". Tot atît de convingătoare sînt cele două caiete de „Miniaturi din cîntece şi dansuri poporale romîneşti" pentru piano, scrise în 1923, cînd compozitorul era profesor la Şcoala normală din Deva. Aci, mai cu seamă, apar, în toată claritatea acei primi şi hotărîtori paşi, pe care îi face Drăgoi, omul din popor, „feciorul de ţăran din lunca Mureşului, devenind folclorist, şi în fine compozitor. Alături de normalişti, viitorii învăţători ai poporului, feciori de ţărani muncitori ca şi el, Drăgoi cîntă, împreună cu ei, învăţîndu-i şi învăţînd şi el de la ei fiind învăţător şi învăţăcel în acelaşi timp, culege melodii populare de la ei şi împreună cu ei, din satele de prin împrejurimi şi le scriu pe note. In chip cu totul firesc, pentru ei, mai întîi, şi pentru cei de o seamă cu ei, fii ai poporului, îi răsare în minte ideea de a valorifica melodiile populare în arta profesională. Şi începe cu ceea ce este mai adînc imprimat în spiritul său muzical şi mai nemijlocit în experienţa sa de cînt şi joc. Sumara expunere de mai sus, a activităţii folcloristice a lui Drăgoi, nu menţionează muzica satului său natal. In „Miniaturi" însă, tocmai aceasta apare pe primul plan. Melodiile I, II şi III (în afară deci de IV) din caietul întîi şi V, VI şi VII (în afară deci de VIII) din al doilea, sînt culese din comuna Seliştе (Arad), sînt cîntece şi jocuri — „Lumea mea", „Căluşerul", „Pe picior", „Piparca", „Cui nu-i place dragostea" şi „Sărita" — pe care compozitorul, de copil, apoi ca adolescent şi tînăr, le-a cîntat şi le-a jucat la rînd cu oamenii din satul său natal. Dintre ei se ridică el, scrie melodiile, le prelucrează şi le înalţă în sfera artei culte, profesionale. Le ia ca pe nişte mlădiţe de altoi sau răsaduri şi le transplantează într-un mediu de artă, în care ele germinează noi valori expresive. Compozitorul, care cunoaşte obîrşia lor populară şi temeiurile lor psihice şi sociale, întrevede dezvoltarea firească, proprie naturii lor. Atît de conştient şi de pătruns de valoarea intrinsecă a melodiilor cîntecelor şi jocurilor este şi procedează faţă de ele cu atît simţ de răspundere, încît, oricît de ispititoare ar fi originalitatea şi noutatea care consacră pe creator, el este ferit de eroarea de a altera, a stîlci producţia populară, — ci o dezvoltă creator în spiritul realităţii fondului şi formei ei.

Realismul artei sale componistice şi originile populare ale artei sale, îi vor indica *melodia* ca factor primordial în structura muzicii. „In scrisul meu — zicea el, puţin timp înainte de a împlini 60 de ani — am fost întotdeauna îndrumat de exemplul oferit de marii clasici ruşi. Dar ceea ce a imprimat operei mele o notă personală, ceea ce m-a ferit de a aluneca pe panta cosmopolitismului decadent şi formalist, a fost cunoaşterea profundă a cîntecului popular. De la începutul carierei mele, am considerat melodia drept elementul primordial al compoziţiei. Ea trebuie să corespundă scopului urmărit, să fie cantabilă, frumoasă şi accesibilă." Aceste însuşiri le are melodia populară. Insă, faţă de numărul considerabil de melodii care îi stau la dispoziţie, alese şi culese din gura poporului chiar de către compozitor, o nouă selecţie i se impune. El alege, într-adevăr minunate exemplare melodice, cum sînt cele prelucrate în „Miniaturi" şi cele „85 jocuri romîneşti pentru vioară", care pot fi considerate drept cel mai propriu material pentru educaţia muzicală a tineretului şi ca modele desăvîrşite, clasice, de autentică artă romînească. Mai toate sînt melodii de dans calm, stilizate, rotunjite de timp şi de jocul în grup, în cerc sau în coloană. De alt gen sînt, desigur, cele „100 doine şi cîntece pentru pian" şi cele „32 doine pentru voce şi pian" de intens şi bogat conţinut emoţional de mare varietate şi originalitate a inflexiunilor melodice. La baza lor stă un propriu sistem modal. Cu atît mai dificilă este problema armonizării lor. Ca adaus în lucrarea „Monografia muzicală a comunei Belinţ" a dat Drăgoi un tabel de cadenţe, în care este schiţată concepţia lui armonică. El care mai apoi, va deveni profesor de folclor şi va preda un curs de „armonizare a cîntecului popular" (ţinut la conservatorul „Ciprian Porumbescu") va şti să descopere acele armonii latente ale melodiilor, să le realizeze şi să potenţeze cu magistrală artă, ceea ce este propriu şi susceptibil de a se dezvolta în noi valori expresive. „In tratarea armonică şi contrapunctică — spune el — am fost călăuzit de însăşi structura cîntecului popular şi am folosit tradiţia clasică în măsura în care aceasta nu era contrarie caracterului folcloric al temelor. Aşa fiind, n-am cultivat nici armonia, nici rit-



Pagină de manuscris din lucrarea „XXX coruri aranjate şi armonizate după melodiile poporale culese, notate şi alese din comuna Belinţ" de Sabin V. Drăgoi

mica, nici contrapunctul, ca un scop în sine, ci numai pentru a pune în valoare ideea muzicală". In întreaga operă a lui Drăgoi, inspirată din folclor, sînt aplicate aceste principii; remarcabile ca realizări artistice, dar şi ca exemple pentru studiul armonizării muzicii populare, sînt corurile lui. Cu deosebită abilitate tratează el vocile în ansamblu, concentrînd în lucrările sale de acest gen, belşug de măiestrie artistică şi realizînd capodopere de artă corală românească, recunoscută şi apreciată şi peste graniţe. Tot aşa de nouă este ritmica şi metrica melodiilor populare, Drăgoi fiind socotit, pe drept cuvînt, deschizător de drumuri în acest domeniu. Cu ascuţit simţ ritmic, el nu numai constată şi transcrie particularităţile metro-ritmice ale melodiei româneşti, dar le şi foloseşte cu originală artă, în opera sa creatoare, după cum el însuşi relatează: „Cîntecul popular nu mi-a fost model numai pentru melodie. In operile mele am folosit ritmuri noi, inspirate din acelea ale dansurilor şi cîntecelor populare". Exemple numeroase de acest fel, se găsesc între altele, în colecţia „XXX coruri aranjate şi armonizate după melodiile poporale culese, notate şi alese din comuna Belinţ". In prefaţa lor, spune autorul: „Măsurile de 5/8 şi 7/8 constante, izolate sau alternative, care abundă în această colecţie, să nu sperie pe dirijori. Nu le-am inventat, nici forţat eu pentru a le îngreuna sarcina, ci le-am auzit bine de la simpli plugari, care le cîntă cu o uşurinţă şi naturaleţă uimitoare. După ce şi le vor însuşi bine, respectînd cu stricteţă indicaţiile de accente caracteristice muzicii noastre, le vor înţelege şi cînta cu aceeaşi dragoste care m-a făcut pe mine un pătimaş, un posedat al lor." Demnă de a fi citată este „Mioriţa" (p. 33), despre care Drăgoi spune că este cea mai frumoasă şi preţioasă melodie românească pe care o cunoaşte. In varietatea metrică şi ritmică a melodiilor populare descoperă compozitorul posibilităţi de valorificare a accentelor, creînd un mijloc propriu de expresie, un fel de „contrapunct de accente" — cum se exprima el odată. Şi în orchestraţie, cultivă Drăgoi simplitatea, claritatea, luminozitatea. Pildă de transparenţă orchestrală sînt cuceritoarele pagini din „Divertismentul rustic", scris pentru orchestră de cameră, pentru care autorul a fost cinstit cu premiul I de compoziţie „G. Enescu". Asupra a tot ce este sugerat de ideea prelucrării artistice a folclorului sau decurge din calităţile lui expresive, atenţia lui Drăgoi se opreşte stăruitor şi trage concluzii: asupra regularităţii metronomice a mişcărilor, asupra libertăţii lor (rubato), asupra melismelor „care fac parte organică din structura melodiei".

Incomparabilul zel al folcloristului Drăgoi de a analiza cu minuţiozitate şi a cunoaşte cît mai temeinic melodia populară, marea sa experienţă ştiinţifică, graţie căreia ajunge la descoperirea celor mai subtile elemente ale expresiei muzicale populare, apoi, nu în mai mică măsură, arta şi truda de valorificare a cîntecelor şi jocurilor româneşti, ajută compozitorului să-şi lămurească, să dezvolte şi să-şi făurească un grai muzical propriu. Cît este el de original şi tipic, cît de caracteristic pentru stilul compozitorului, se învederează din compoziţiile lui Drăgoi, care nu folosesc culegeri de folclor. El şi-a asimilat în aşa grad particularităţile calitative ale muzicii populare, şi-a însuşit atît de definitiv modul de exprimare al poporului, încît distincţia dintre acest mod şi cel al compozitorului numai cu ajutorul lui Drăgoi s-ar putea face. De altfel, toate cunoştinţele teoretice, îndemînarea tehnică, experienţa artistică se unifică în comoara de mijloace de expresie pe care compozitorul, după trebuinţă, la locul potrivit, cu maximum de efect, le ştie utiliza. *Cînd, după 23 August 1944, metoda realismului socialist şi a formei naţionale încep a călăuzi creaţia compozitorilor noştri, pentru Drăgoi noile orientări estetice nu constituiesc o problemă. Insufleţit de ideea artei pentru popor şi a partinităţii ei, compozitorul este prins în revoluţia culturală ce se află în plină desfăşurare în patria noastră şi scrie noi şi valoroase lucrări.*

Dintre creaţiile lui Drăgoi, răsunător succes a obţinut încă din 1928, cînd s-a executat pentru prima oară pe scena „Operei române" din Bucureşti, lucrarea dramatică „Năpasta", după drama lui Caragiale, în care din spiritul muzicii, compozitorul creează una din cele mai puternice realizări de teatru muzical românesc. A fost pe de altă parte — în afară de concertul de pian, executat de pianista Aurelia Cionca — singura interpretare demnă de care s-a bucurat o operă a lui Drăgoi. De neuitat a rămas magistralul rol al lui Ion în interpretarea basului Folescu. Tot după Caragiale, este opera comică „Kir Ianulea"; de asemenea pentru teatru a scris Drăgoi şi „Constantin Brîncoveanu" precum şi opera „Horia" inspirată din istoria asupririi şi răscoalei iobagilor din Ţara Moţilor. Iar acum lucrează la o operă comică pentru copii: „Năzdrăvăniile lui Păcală". Nu urmărim să dăm, cu acest prilej, lista completă a impresionantei opere a maestrului Drăgoi, care, în toate genurile, în cîntece, coruri, muzică de cameră, simfonică şi vocal simfonică precum şi în genul teatrului muzical, a scris lucrări de nepieritoare valoare. N-ar trebui, totuşi, să rămînă nemenţionate măcar „Cvartetul de coarde" (1922), „Suita de dansuri populare", „Două jocuri din Bihor" pentru piano, cele „Două divertismente, rustic şi sacru", „Povestea neamului", apoi „concertul pentru pian şi orchestră", şi „Rapsodia Bănăţeană".

După 23 August, participarea entuziastă a poporului la viaţa muzicală, dă un puternic impuls creaţiei muzicale a lui Drăgoi. Nu-l leagă de popor numai frumuseţea cîntecului popular. Compozitorul desluşeşte năzuinţele poporului, lupta lui pentru o viaţă mai bună, mai fericită, noul rost al muncii lui şi se avîntă în acest iureş de înnoire, creînd opere reprezentative ca fond şi formă, pe linia realismului socialist. Să însem-

năm, mai întîi, cele *„Două dansuri"* pentru orchestră. Temele întrebuințate de compozitor sînt, evident populare, culese din regiunea atît de cunoscută folcloristului Drăgoi, a văii Mureșului. De remarcat, din punct de vedere modal, acel exacord lidic (din fa tritonic, pe finala re) în care este conceput primul motiv al dansului inițial.

De asemenea, alături de cîntecele de masă, pe aceeași linie, este de însemnat aci *„Petrecere populară"*, suită pentru orchestră de cameră, alcătuită din șase scene din viața țăranilor muncitori: 1. — Bucuria muncii, 2. — In jurul focului, 3. — Cîntecul pîndarului, 4. — Joc dintr-alt loc, 5. — Poveste și 6. — Intrecere lăutărească. Și aci, știința folclorului contopită în avîntul creației, experiența tehnică, măiestria artistică și împătimitul zel al compozitorului se reunesc în realizarea și desăvîrșirea stilului propriu al artei lui Drăgoi. „Petrecere populară" a fost distinsă cu Premiul de Stat, iar Editura de Stat pentru Literatură și Artă a tipărit lucrarea. Ea este, astfel, la îndemîna orchestrelor din țară și străinătate, pentru ca, chiar cu mijloace de execuție mai restrînse, opera să poată fi executată și astfel seninătatea, tihna primei părți, „bucuria muncii" sau monumentala fugă din „întrecere lăutărească", — prin care se încheie această lucrare, — precum și celelalte sugestive, încîntătoare pagini ale suitei să ajungă în repertoriul a cît mai numeroase formații de instrumentiști și în aprecierea a cît mai mulți auditori, admiratori ai artei lui Drăgoi. Pentru poporul muncitor, auditorul înțelegător al vremii de azi, reflectînd trecutul de luptă și aspirațiile lui, sînt și ultimele lui lucrări, *„Balada celor patru mineri"*, o impunătoare frescă vocal-simfonică, pentru cor, soli și orchestră poemul *„La moartea unei tovarășe căzute în ilegalitate"*, compus cu prilejul sărbătoririi a 30 de ani de la înființarea Partidului Comunist Romîn, precum și cantata *„Mai multă lumină"* pentru cor de bărbați, de femei și mixt cu orchestră, din care este de reținut puternicul ansamblu final, care niciodată n-a fost executat pînă acum în satisfăcătoare condiții de interpretare.

Printre evenimentele culturale de seamă petrecute la noi în anul acesta trebuie socotită și acordarea premiilor de stat pentru știință, literatură și artă. In rîndul premianților, pe anul 1952, Sabin V. Drăgoi, figurează la loc de frunte, distins cu premiul I, pentru *„Sonata pentru vioară și pian"* și pentru muzica la filmul *„Mitrea Cocor"* — după romanul maestrului Mihail Sadoveanu —, film care, la Festivalul internațional de la Karlovi-Vary (R. Cehoslovacă), a obținut „Premiul luptei pentru progresul social"; din muzica filmului Drăgoi a alcătuit o *„Suită în 7 părți pentru orchestră"* cîntată cu deosebit succes în mai trecut de orchestra simfonică „Radoi", sub conducerea maestrului Alfred Alessandrescu. Este de prisos să stăruim asupra caracterului programatic al suitei în care sînt ilustrate momentele cele mai importante în care muzica intervine ca factor esențial în realizarea cinematografică: 1. — Uvertura, 2. — Nori negri prevestesc furtuna tragică care va hotărî destinul de slugă al lui Mitrea, 3. — Didina călărește (valsette), 4. In coliba lui Triglea, 5. — Dragostea lui Mitrea, 6 — Mitrea pe front și 7. Se face ziuă și dreptate. Programatică este și „Sonata pentru vioară și pian" în care Drăgoi opune în cadrul formei de sonată clasică influențele degenerescente ale cromatismului și folclorul ca element nou, biruitor, reprezentînd astfel poporul și puterea lui în creația valorilor materiale și culturale.

Pentru orchestre populare a scris Drăgoi un *„Potpuriu moldovenesc"*, apoi *„Pe picior"*, joc din Banat, o *„Suită de cîntece curățești"* ș. a., cîntate cu mare succes de orchestra „Barbu Lăutaru", în turneul făcut în U.R.S.S. O mică parte din opera lui Drăgoi a fost executată la concertul organizat de Filarmonică în seara de 10 iunie a. c., în sala „Dalles" pentru sărbătorirea compozitorului. Dar nu s-a cîntat cu acest prilej festiv, nici o lucrare dramatică, simfonică sau vocal-simfonică a sărbătoritului.

Nu trebuie uitate, în această sumară trecere în revistă a activității artistice și științifice a lui Drăgoi, nici frecventele sale intervenții în presă, în revistele de specialitate și în cotidiene pentru ca prin scrisul său. să contribuie la dezbaterea și lămurirea problemelor ce mereu se ivesc în muzica timpului nostru. Rîndurile de față nu ar fi mai bine încheiate, după socotința noastră, decît prin însăși cuvintele lui Drăgoi, luate dintr-un articol al lui de doctrină intitulat „Pentru o justă atitudine a compozitorilor față de folclor":

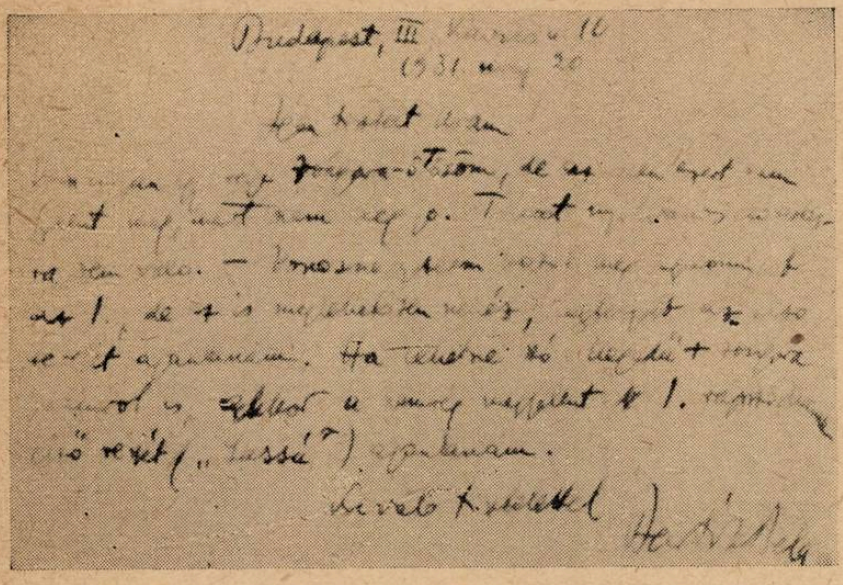
„Calea către realizarea unei forme naționale, indestructibil legată de un conținut ideologic înalt, este cunoașterea și apropierea de viața poporului, cunoașterea împletită cu o perseverentă educație politică și ideologică, în îndrumarea căreia Uniunea Compozitorilor are un rol important. Aceasta va duce pe compozitori la studierea pe viu a creației populare în necontenită înnoire și dezvoltare, la însușirea organizată a legilor intime ale folclorului de pe o poziție revoluționară. Este neîndoios că oamenii muzicii își vor putea da astfel seama că a vorbi despre realizarea unei forme naționale independentă de conținutul ideologic nou, socialist, este tot atît de greșit ca și a vorbi despre exprimarea conținutului socialist prin intonații străine cîntecului poporului. In muzica realismului socialist conținutul socialist și forma națională se împletesc într-o unitate organică indestructibilă. Făurirea unei opere inspirate din graiul muzical specific poporului romîn, opere care să reflecte tot clocotul și avîntul luptei și muncii creatoare a oamenilor noi, va constitui cu adevărat o mîndrie patriotică pentru toți compozitorii din R.P.R."

*

Anul trecut, în lunile de vară, cine urca poteca de la Predeal spre cabana „Trei brazi", putea zări pe poiana din apropierea izvorului, profilîndu-se din verdeața brădetului, chipul de bronz al lui Drăgoi. Sorbind de pe creste înălțimile din dosul cortinii brazilor și valea Timișului, își rotea privirea pe deasupra pămîntului patriei, asupra frumuseților ei, adulmeca zvonul de viață din trecut și de azi și se pleca smerit, concentrîndu-se asupra portativelor: lucra la *„Povestea bradului"*, oratoriu pentru soli, cor și orchestră. Și parcă în punctele scrisului se muncea să încapă toate dorurile și năzuințele poporului, simțind cum, din inima codrului „frate cu romînul", se deslușea pulsul sevei în zveltul trup al bradului. Drăgoi părea în afara timpului, sau se confunda cu el, așa cum se confundă cu poporul din care provine. De aceea, cînd împlinește 60 de ani, lumea se întreabă nedumerită: numai 60? Pentru alții, pentru cei mai mulți, născuți și crescuți în arta poporului și a lui, pentru ei Drăgoi n-are vîrstă, n-are odihnă; este al poporului, al muncii lui, al idealurilor lui.

Pe marginea unor scrisori ale lui Béla Bartók

de ŞT. LACATOŞ



Facsimilul cărţii poştale din mai 1931

Intre anii 1920 şi 1940 participam la o formaţie de muzică de cameră, care dădea la Cluj în fiecare stagiune de toamnă şi de iarnă o serie de concerte. Cunoşteam toţi bine literatura muzicii de cameră şi programele concertelor erau astfel alcătuite încît publicul să poată avea o privire generală asupra a tot ce s-a scris frumos şi bun în acest domeniu al muzicii. Producţiile noastre au avut un scop categoric de popularizare. Programele noastre au cuprins, pe lîngă operele cele mai reprezentative ale preclasicilor (Frescobaldi, Manfredini, F. X. Richter, Stamitz, G. Reiche, Dalayrac, etc), ale clasicilor şi romanticilor — şi operele cele mai interesante ale compozitorilor contemporani. Acest colectiv de muzică de cameră a prezentat la Cluj în primă audiţie lucrările de muzică de cameră ale lui A. K. Glazunov, S. Rahmaninov, Grecianinov, Kodály Zoltán, Max Reger, Richard Strauss, D. Milhaud, Bossi, Ernst Bloch, Claude Debussy, Malipiero, Leo Weiner, Otto Schulhof, Molnar Antal, Szabó Géza, etc.

Pe Béla Bartók l-am cunoscut personal la primul său concert dat la Cluj în 1922. Cvartetul nostru de coarde încercase să abordeze în mai multe rînduri muzica de cameră a lui Bartók, dar fiind prea dificilă pentru colectivul nostru, ea nu a putut fi prezentată în public. O cîntam însă mereu acasă, între noi, căutînd să ne familiarizăm cu muzica marelui maestru. In toamna anului 1920, redactorul şef al revistei lunare „Napkelet" din Cluj, Ligeti Ernő, m-a rugat să scriu un material despre Béla Bartók şi arta sa. Lucrarea a şi apărut în revista „Napkelet" în acelaşi an (nr. 5, pag. 318—319).

După ce în decursul anilor cvartetul nostru s-a mai dezvoltat, ne-am gîndit în 1931 să includem în programul nostru pentru apropiata stagiune de concerte o lucrare a compozitorului Bartók. Ştiam că a scris, încă în tinereţe, un cvintet pentru pian şi cvartet de coarde, — lucrare netipărită — şi socoteam că această lucrare, care mai era într-o anumită măsură romantică, îşi va găsi drumul spre inimile publicului clujean. M-am adresat deci printr-o scrisoare lui Bartók şi i-am cerut sfatul. I-am scris că ne gîndim a pune în program cvintetul său şi l-am rugat să ne trimită manuscrisul spre copiere, sau să-l copieze prin cineva pe cheltuielile noastre. Totodată i-am cerut un alt sfat: care dintre lucrările sale o socoate corespunzătoare pentru a fi cîntată în faţa publicului clujean la un concert de muzică de cameră ?

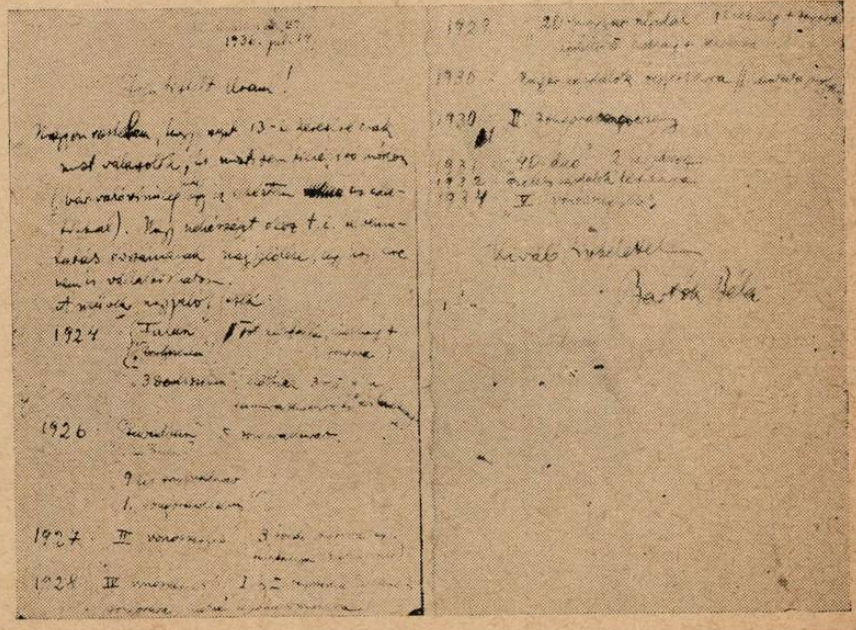
Bartók a răspuns curînd printr-o carte poştală:

D-lui Ştefan Lakatoş
Cluj
Str. Mico nr. 30
Romînia
Budapesta, III, Str. Kavics nr. 10

20 mai 1931

Mult stimate Domnule !

Am de fapt un cvintet cu pian vechi, dar acesta nu a intrat la tipar pentru că nu e destul de bun. Deci nu corespunde nici unei prezentări în public. Dintre cvartetele mele de coarde e mai uşor cel nr. 1, dar şi acesta e destul



Facsimilele scrisorii lui Béla Bartók din 14 iulie 1936

de greu; aş recomanda cel mult partea întîia. Dacă ar putea fi vorba de un număr de program pentru vioară + pian, atunci aş recomanda prima parte („Lassú") din rapsodia mea nr. 1 tipărită de curînd.

Cu toată stima,
Béla Bartók

După cinci ani, în 1936, am intrat din nou în legătură cu marele muzician. Din însărcinarea societăţii Muzeului (Muzeum Egyesület) din Cluj, redactorul şef al colecţiei Studii ştiinţifice (Tudományos Fúzetek), Dr. Ludovic György, mi-a încredinţat misiunea de a scrie un studiu pentru colecţie, intitulat Muzica nouă maghiară (Az uj magyar müzene) al cărui subiect să o constituie opera lui Bartók şi Kodály şi însemnătatea artei lor în dezvoltarea muzicii maghiare. (A şi fost tipărit la Cluj în 1936, în nr. 85 al colecţiei).

In această lucrare cred că s-a făcut pentru prima oară o încercare de alcătuire a unei liste complete a operelor acestor maeştri. In cursul lucrului m-am lovit de diferite greutăţi întrucît nu puteam stabili data compunerii şi datele primelor audiţii publice ale operelor lui Bartók. Indeosebi nu aveam o imagine clară a operelor compuse între 1926 şi 1936. I-am cerut ajutor lui Bartók Béla arătîndu-i sarcina pe care am primit-o şi greutăţile de care mă loveam. I-am trimis un exemplar din bibliografia compusă de mine şi l-am rugat să o controleze şi să corecteze eventualele greşeli. Totodată i-am arătat că am îndoieli în ceea ce priveşte operele sale compuse între anii 1926 şi 1936.

In această privinţă am primit de la Bartók o altă scrisoare. Manuscrisul cuprinde două pagini şi are dimensiunile 14,6 mm × 22,3 mm.

Plicul (12,5 mm x 15,6 mm) poartă următoarea adresă:

D-lui Lakatoş István
Cluj
Str. Bis. Ort. Rom. 24
Romînia

In spatele plicului, ca expeditor, cu ştampila de cauciuc, următoarea tipăritură:

Bartók Béla
II. Csalán ut 27

Textul scrisorii:

Sus în partea dreaptă a epistolei, ştampila din cauciuc cu textul:

Bartók Béla
II. Csalán ut 27

Sub ştampila de cauciuc aflăm, scrisă de Bartók, data:

14 iul. 1936.

Mult stimate Domn!

Mi-e ruşine că nu vă pot răspunde la întrebările puse de dv. în epistola din 13 sept. decît acum, şi nici acum într-un chip complet (poate că am şi întîrziat cu datele mele). Lupt cu greutăţi în ceea ce priveşte datele primelor audiţii oficiale ale lucrărilor mele, astfel încît nici nu mă pot angaja la un răspuns în această privinţă.

In mare, lucrările mele sînt următoarele:

1924: **„In sat" (cîntece slovace pentru voce şi pian). („Dorfsszenen")**
„3 Dorfsszenen" din cele anterioare, numerele 3-5, pentru orchestră de cameră şi 8 voci de femei.

1926: *„In aer liber", 5 piese pentru pian („Im Freien").*
„9 piese mici pentru pian". Concertul nr. 1 pentru pian.

1927: *Cvartetul nr. 3.*
3 rondo-uri pentru pian (în realitate, nr. 1 datează din anul 1916)

1928: *Cvartetul nr. 4*
Rapsodia nr. 1 şi 2 pentru vioară şi pian, respectiv pentru vioară şi orchestră

1929: *„20 cîntece populare maghiare" (pentru voce şi pian), dintre care 5 sînt şi pentru voce şi orchestră.*

1930: *„Cîntece populare maghiare" pentru cor mixt.*
„Cantata Profana".

1930/1931: *Concertul pentru pian nr. 2.*

1931: *40 duo-uri pentru două viori.*

1932: *„Cîntece populare secuieşti" pentru cor bărbătesc.*

1934: *Cvartetul nr. 5.*

Cu deosebită stimă
Bartók Béla

Pe baza acestei scrisori am putut termina studiul meu şi cred că nu m-aş fi putut sprijini pe date mai precise, decît cele comunicate de Bartók însuşi.

CU PRILEJUL LUNII PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Un eminent reprezentant al muzicii sovietice: R. M. Glier

de GEORGE GEORGESCU

Artist al Poporului din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

In ultimii ani am avut bucuria să vedem, cu prilejul vizitelor făcute la noi, pe dirijorii sovietici S. Gurtovoi din R.S.S. Moldovenească și Niazi din R.S.S. Azerbaidjană, de asemenea pe tînărul dirijor Rojdestvenski venit în cadrul Festivalului, cînd a condus orchestra Conservatorului din Moscova. Au fost manifestări prin care atît noi cît și publicul de concerte au putut cunoaște și aprecia valoroasa artă interpretativă sovietică. De curînd, în cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice am avut ca oaspete pe marele compozitor sovietic R.M. Glier, care în concertul condus la Filarmonica de Stat a prezentat mai multe din lucrările sale.

Imi este deosebit de plăcut să relev înaltele calități componistice ale maestrului Glier, ale cărui lucrări am avut ocazia să le cunosc și dirijez, prețuindu-le și în alte împrejurări. De data aceasta am urmărit, cu mult interes, Simfonia a II-a prezentată la noi în primă audiție. Scrisă cu aproape o jumătate de veac în urmă, această lucrare vădește o desăvîrșită maturitate a concepției creatoare. Lucrarea are un suflu epic generos, o linie melodică de largă respirație și un sistem armonic deosebit de interesant în care cuceririle muzicii clasice sînt valorificate cu o remarcabilă măiestrie, într-un chip original și atrăgător.

Este de subliniat perfecția formei realizate, locul proeminent pe care valorosul compozitor îl acordă instrumentelor de coarde cărora le încredințează îndeosebi expunerea elementelor melodice, precum și orchestrația atît de luminoasă, de clară, de vie.

Această lucrare care și-a cîștigat de la prima audiție o binemeritată și unanimă apreciere este de dorit să intre neapărat în repertoriul concertelor noastre simfonice — ea constituind un exemplu elocvent de muzică inspirată, scrisă pe baza muzicii populare și a măiestriei deprinsă de-a dreptul de la marii clasici ai muzicii ruse.

Am urmărit, de asemenea, munca desfășurată de către R.M. Glier la repetiții. In ciuda anilor care s-au adunat glorioși deasupra acestui înzestrat artist al poporului, vigoarea sa este neștirbită. Vreme de patru ore l-am văzut neobosit la pupitrul dirijoral, fără să-și acorde o clipă de odihnă, dînd indicații cu o adîncă pătrundere, cu o seriozitate care impune, o afabilitate ce cucerește și adesea cu un fermecător umor, în care am regăsit voioșia și omenia marelui popor sovietic.

Gestul său este ponderat, sobru. Nimic nu a apărut forțat, decorativ ori de prisos. Fără să fie un dirijor consacrat, R. M. Glier ne-a dăruit o execuție dintre cele mai autentice. In tot ce ne-a prezentat am putut aprecia lucrul artistic făcut cu competența și gustul sigur al unuia dintre cei mai valoroși exponenți ai artei muzicale sovietice.

Compozitor excepțional de fecund, maestrul Glier a înscris în toate domeniile de creație lucrări valoroase, printre care baletul „Călărețul de aramă" a cărui premieră a avut loc cu mare succes cu prilejul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice.

Această lucrare de seamă, în care fondul istoric și spiritual al poemului lui Pușkin este redat cu multă măiestrie artistică, ne-a dezvăluit ca și celălalt balet, „Macul roșu" — minunatele însușiri creatoare ale lui R. M. Glier.

Filarmonica de stat și eu personal exprimăm marelui artist R. M. Glier cele mai calde sentimente de prețuire și dorința de a-l vedea cît mai curînd, din nou, în mijlocul nostru.

R. M. Glier în mijlocul muzicienilor noştri

Distinsul muzician sovietic Reinhold Moriţevici Glier a avut în cadrul şederii sale în ţara noastră, întîlniri cu muzicienii romîni şi a vizitat un număr de instituţii muzicale.

Cu prilejul întîlnirii avute la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., R. M. Glier a expus condiţiile de creaţie ale compozitorilor din Uniunea Sovietică, apoi a dat anumite indicaţii deosebit de preţioase privind necesitatea orientării tinerilor compozitori către muzica de cameră.

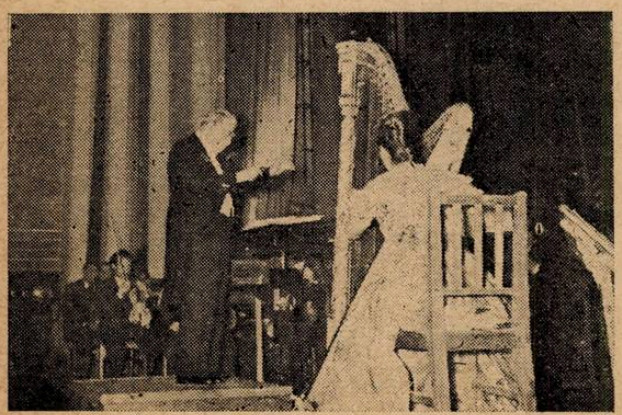
„In Uniunea Sovietică, a arătat R. M. Glier — *unde compozitorilor li se acordă toate înlesnirile — există două mari case de creaţie. Una dintre acestea, situată pe rîul Moscova, este casa de la Ruza dăruită compozitorilor încă înainte de Marele Război pentru Apărarea Patriei. Fiind distrusă în timpul războiului guvernul a donat compozitorilor un nou loc pe terenul unui sovhoz din apropierea oraşului Ivanovo. Acolo se află o vilă centrală unde pot locui opt persoane. Cum însă compozitorii nu pot lucra mai mulţi la un loc, s-a lăsat vila muzicologilor, construindu-se mai tîrziu mici vile în apropiere dar la distanţă una de alta, aşa încît fiecare compozitor să poată lucra nestingherit. Intr-o asemenea vilă a scris Şostakovici un trio şi simfonia sa a opta, Haciaturian simfonia a doua, Prokofiev sonatele a opta şi a noua. Tot aici Muradeli a scris opera sa „Marea prietenie" într-o căsuţă sobră, o izbuşcă, ce cuprinde o singură cameră şi tot acolo am scris şi eu „Călăreţul de aramă".*

In urmă a fost refăcută şi casa de creaţie de la Ruza care cuprinde azi 21 asemenea vile.

Locul de la Ruza, aşezat pe rîul Moscova, este încîntător. Aici vin compozitori din cele mai îndepărtate regiuni, din Kazahstan, Kirghizia, de la Alma-Ata."

Referindu-se la creaţia muzicală, distinsul oaspete s-a interesat îndeaproape de muzica noastră de cameră, făcînd recomandări călduroase compozitorilor noştri de a se ocupa de cvartetul de coarde care, a arătat R. M. Glier, este unul din genurile cele mai înalte şi mai necesare pentru dobîndirea măiestriei artistice. *„Cine vrea să posede o serioasă tehnică de compoziţie* — a spus R. M. Glier — *trebuie să ştie neapărat să scrie un cvartet. E de dorit ca toţi compozitorii, în limita posibilităţilor lor să meargă pe această linie de creaţie. Aşa au socotit Rimski-Korsakov, Taneev şi Glazunov şi aşa socotesc şi eu. Cînd am studiat la conservator, era obligatoriu ca studenţii să compună înainte de absolvire un cvartet de coarde şi este cunoscut faptul că toţi marii compozitori ai lumii, Haydn, Mozart, Beethoven, au scris cvartete de coarde."*

In cinstea compozitorului R. M. Glier, au avut loc la sediul Uniunii audiţii de muzică de cameră şi simfonică în cadrul cărora au fost prezentate lucrări de Mihail Andricu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Leon Klepper, Gheorghe Dumitrescu, Anatol Vieru.



R. M. Glier la pupitrul orchestrei Simfonice a Filarmonicii de Stat din Bucureşti

Referindu-se la muzica de cameră, maestrul Glier a făcut aprecieri pozitive despre creaţia noastră, afirmînd că în acest domeniu atît de important compozitorii noştri au ajuns să stăpînească un adevărat stil de cvartet.

Arătînd că este de dorit să se facă o cît mai largă popularizare a acestui gen important de muzică în masa ascultătorilor, eminentul muzician a susţinut ideea cultivării muzicii de cameră nu numai de către profesionişti dar şi de către amatori, dînd în acest sens ca exemplu pe vestitul editor Beliaev, amator luminat care a iniţiat cunoscutele „Vineri muzicale" în cadrul cărora se executau de preferinţă cvartete de coarde.

Maestrul Glier a mai recomandat compozitorilor să se familiarizeze cu cvartetele lui Taneev, îndeosebi cele cu pian, care învederează o remarcabilă sonoritate orchestrală, de asemenea cu cvartetul în sol minor de Grieg a cărui sonoritate este foarte bună. Cine le studiază nu este obligat să le şi iubească dar ele sînt foarte bine făcute şi trebuiesc studiate, îndeosebi de cei ce intenţionează să compună în acest domeniu al muzicii.

Mai departe, compozitorul a arătat că unele cvartete, ca cele ale lui Borodin, de pildă, nu sînt un model de polifonie; ele sînt totuşi un model de cvartete căci melodia, la Borodin, se află pe primul plan.

Valorosul muzician a povestit apoi cu mult umor unele anecdote despre execuţia anumitor cvartete, la care lua parte, cu mai bine de o jumătate de veac în urmă.

In continuare maestrul Glier a relatat, la solicitările compozitorilor, amintirile sale despre marele Ceaikovski pe care în 1892 a avut prilejul să-l vadă dirijînd la Kiev unde venise cu prilejul unuia din turneele sale de concerte. Entuziasmul tuturor era mare. Toţi ar fi voit să-l vadă. Tînărul R. M. Glier a asistat la acel memorabil concert — în cadrul căruia Ceaikovski a dirijat Suita a II-a, Arii de operă şi Uvertura 1812.

Referindu-se la lucrările simfonice romîneşti audiate, maestrul Glier a arătat: *„De la început pînă la sfîrşit — de la suite la lucrări mari simfonice — am ascultat* adevărată muzică. *Se aud adesea multe lucrări muzicale care nu conţin decît foarte puţină muzică. La dv. am ascultat relativ puţine lucrări muzicale, dar multă muzică. Şi aceasta este un mare merit. Dacă în zece ani aţi obţinut asemenea realizări, peste zece ani... veţi cuceri lumea! Mergeţi pe drumul cel bun!*

Acum dacă vreţi să intru în amănunte tehnice să-mi daţi voie să vă felicit în primul rînd pentru ştiinţa armoniei dovedită în lucrările dv. Personal, eu am fost preocupat de-a lungul vieţii mele de problemele armoniei. Deşi am studiat la Moscova, unde S. I. Taneev acorda o mai mare atenţie polifoniei decît armoniei, prin contactul pe care l-am avut la Petersburg cu cercul lui Beliaev, cu Rimski-Korsakov, Glazunov şi mai ales cu Liadov am crescut în spiritul acordării unei foarte mari importanţe acestui aspect al muzicii". Maestrul a povestit o serie de amintiri din vremea studiilor sale muzicale în legătură cu interesul diferit manifestat odinioară faţă de armonie şi polifonie la Moscova şi Peterburg. Maestrul R. M. Glier a subliniat meritele compozitorilor noştri şi pe tărîmul polifoniei: *„Cred că în fiecare din lucrările dv. puteţi justifica fiecare notă, fiecare amănunt al mişcării vocilor şi aceasta este un nou merit".* Referindu-se la problemele formei în lucrările noastre simfonice, R. M. Glier a arătat că ar mai avea nevoie să asculte odată lucrările. *„S-ar putea ca şi în acest sens lucrurile să stea bine în muzica romînească, dar, după această audiţie, n-aş putea să-mi dau părerea".* R. M. Glier a subliniat măiestria dovedită de compozitorii romîni în orchestraţie, ştiinţa scriiturii vocale, etc.

In continuare maestrul a spus: *„Acum sînt aşteptate de la dv. opere. Scrieţi lucrări de operă în aşa fel încît într-o seară să se joace „Carmen" sau „Dama de pică", sau „Evghenie Oneghin", într-alta o operă romînească... şi publicul să fie deopotrivă de mulţumit! Publicul, po-*

R. M. Glier în mijlocul compozitorilor romîni

porul, au o mare însemnătate. Glazunov ne atrăgea de nenumărate ori atenţia asupra faptului că ori de cîte ori scriem trebuie să avem în vedere poporul, pentru care scriem".

★

Tot în cadrul convorbirilor de la Uniunea Compozitorilor, R. M. Glier a avut o întîlnire cu corpul redacţional al revistei „Muzica", la care au participat o seamă de compozitori, critici şi muzicologi.

Cu acest prilej muzicianul sovietic a împărtăşit celor prezenţi din experienţa sa de creaţie.

„La noi — a relatat R. M. Glier — *temele sînt alese de compozitor dar se şi propun subiecte. Cazul cel mai fericit este cînd Teatrul Mare, interesat să aibă o operă, un balet, face această propunere.*

Imi amintesc, era în 1922, conducerea Teatrului Mare (directoare Mal'novskaia) mi-a făcut comanda unui balet. Am luate atunci contact cu regizorul Petrovski, autor dramatic şi libretist priceput, care mi-a propus ca temă de balet cunoscuta lucrare „Fîntîna turmelor" de Lope de Vega. In primul act apărea poporul şi personajul negativ, comandorul. Poporul nu avea însă forţa să se ridice. Dînd curs fanteziei sale, Petrovski a introdus pe comedianţi în actul al doilea, aceştia făcînd teatru în teatru. In actul al treilea, comandorul era nimicit de popor şi comedianţi. Dar în vreme ce la Lope de Vega, impulsul, mişcarea revoluţionară, venea de la popor, aici a reieşit că venea de la... comedianţi. Rezultatul a fost că baletul „Comedianţii" a avut numai şapte reprezentaţii.

La acea epocă, în 1922, nu ştiam cît de important este rolul maestrului de balet, cît de important este cronometrajul pe care acesta trebuie să-l facă înainte de compunerea muzicii, şi de aici au decurs unele slăbiciuni ale baletului.

Tîrziu, după ce scrisesem „Macul roşu" şi „Călăreţul de aramă", a fost pusă din nou în discuţie problema baletului „Comedianţii".

Am primit cu satisfacţie să montez baletul „Comedianţii" la Teatrul C. Stanislavski — Nemirovici Dancenko, care dispune de forţe tinere. De data aceasta am lucrat cu alt libretist, Cicinadze, şi am respectat textul original al lui Lope de Vega. Cicinadze este un talentat elev al lui Zaharov care a fost în acelaşi timp şi profesorul maestrului de balet Smirnov ce se află în prezent la dv. Cicinadze a prelucrat libretul eliminînd comedianţii. A trebuit însă să prefac mult muzica. Un an am stăruit asupra acestei munci. Acum partitura şi coregrafia sînt terminate. Concluzia: lucrez, aşa cum făcea şi Ceaikovski cu Pettipas: nu mă mai interesez direct de libret, ci de prelucrarea făcută asupra acestuia de către maestrul de balet. Dacă vreţi să scrieţi un balet, — a recomandat maestrul Glier compozitorilor prezenţi — *luaţi contact mai întîi cu un bun maestru de balet. Aşa am procedat şi cu „Călăreţul de aramă". Nu m-am apucat să lucrez pînă ce maestrul de balet nu şi-a făcut munca sa care a durat, pentru alcătuirea scenariului, un an.*

Vă voi da şi un alt exemplu. La opera „Şah-Senem" mai lucrez încă şi astăzi. Mi-a fost dat să lucrez aproape zece ani la ea. La Teatrul Stanislavski se afla un bun poet, Mihail Petrovici Galperin. Lui se datoreşte punerea în scenă a „Pericolei" şi a „Fiicei lui Mme Angot". Dramaturgul era Nemirovici-Dancenko. Nu încape îndoială că Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko cunoşteau teatrul. Nemirovici da toate indicaţiile poetului şi drama se înfiripa.

In 1938, cînd a fost montată la Teatrul Mare, cu prilejul decadei azerbaidjane, a avut succes. Subiectul, cu caracter popular, oriental, este interesant. Specificul său constă în scenele orientale şi în improvizaţiile cîntăreţilor populari. Tema există şi în „Povestea despre „Aşib-Kerib" de Lermontov, dar noi i-am zis „Şah-Senem".

O altă operă — aceasta scrisă pe motive populare uzbece — este „Leili şi Medjun", o tragică poveste de dragoste în genul lui „Romeo şi Julieta". Am avut coautor pe Talib-Sadikov. Unii au propus o traducere a textului din limba uzbecă în limba rusă pentru a putea scrie astfel muzica. Dar muzica socotesc că trebuie scrisă pe baza unui libret făurit în limba respectivă. Sadikov are o bogată experienţă de dirijor. El cunoaşte limba şi m-a ajutat foarte mult.

In această ordine vă voi vorbi şi despre opera „Ghiulsara", scrisă de asemenea pe motive uzbece. Este o dramă cu muzică, nu însă în sensul celei wagneriene. Mi-a plăcut tema, căci era contemporană. E vorba despre emanciparea femeii orientale de prejudecăţi, de înlăturarea vălului (feregeaua), cu care era obligată să iasă acoperită în public. Subiectul este activ, cu peripeţii. Spectacolul a apărut deosebit de convingător. Am văzut cum, la ieşirea din teatru, femeile ce veniseră acoperite cu văl, îl ardeau.

Din toate acestea se pot trage concluzii privitoare la importanţa libretului într-o operă.

Dacă aş scrie acum o operă, aş sta foarte aproape de colectivul teatrului, căci interpreţii constituie un mare ajutor. De pildă, cînd am scris „Macul roşu", balerina Gheltzer ne-a fermecat, ca artistă, pe toţi. Un lucru este esenţial: în genul operei trebuie să scrie aceia care iubesc teatrul de operă. Nu trebuie să scrii o operă cum scrii o simfonie. Trebuie să iubeşti, să îndrăgeşti vocea. Glinka iubea muzica vocală şi chiar cînta. Cine nu iubeşte acest gen de muzică poate să încerce un alt gen pe care îl socoteşte mai apropiat de preferinţele sale: simfonii, uverturi, etc."

Solicitat să-şi spună punctul său de vedere asupra muzicii cu program, maestrul Glier a declarat următoarele:

„In materie de muzică cu program, luaţi de pildă simfoniile lui Beethoven. Se consideră că muzica lui Beethoven este în general, o muzică fără program. Dar muzica lui Beethoven este interesantă şi preţuită chiar fără program. Este neîndoios că prezenţa unui program este binevenită. Muzica trebuie scrisă astfel însă încît să poată fi ascultată independent de programul său.

R. M. Glier semnînd în cartea de aur a Şcolii medii de muzică

Acesta nu trebuie să reprezinte un fel de... cîrje, care să sprijine muzica.

Tot astfel, uvertura „Romeo şi Julieta" de Ceaikovski o asculţi şi fără să cunoşti programul, ca pe o muzică simfonică bună.

Există şi excese. Am cunoscut o profesoară care alegea piese muzicale fără program, le cînta în clasă punînd apoi pe elevi să dea o explicaţie a celor ce exprimă muzica. Poate că este interesant de văzut cum îşi imaginează un muzicant muzica aceasta, dar nu e o preocupare demnă de luat în seamă. Cei ce fac asemenea lucruri pot cădea uşor în greşeală. Beethoven, cînd a urmărit să exprime de pildă furtuna, a arătat aceasta cu claritate: „Aici am vrut să redau furtuna..." etc.

Intrebat despre simfonia sa a treia, intitulată „Ilia Muromeţ" care, cum se ştie, are un program definit (ea evocă figura eroului legendar cu acest nume), maestrul Glier a declarat următoarele:

„Scriind această simfonie cu program, m-am gîndit ca şi în cazul cînd nu public programul, lucrarea să fie valabilă. In general, dacă un ascultător cunoaşte programul nu va fi mai uşor pentru el dar va fi de două ori mai interesant.

Am scris şi alte lucrări programatice ca de exemplu lucrarea simfonică „Sirenele" inspirată din mitologia greacă, în care sînt evocate marea, stînca, sirenele ce cîntă şi atrag pe corăbieri iar corabia se sfărîmă de stînci. Dar muzica se poate asculta şi fără program. In acest poem simfonic, există tema corăbiei, a sirenelor. El are însă o formă liberă".

In urmă, maestrul Glier a făcut recomandări asupra necesităţii ca muzicologii şi criticii să aibă o cultură muzicală adîncă, să fie tot atît de instruiţi cît şi compozitorii, să cunoască foarte bine literatura precum şi moştenirea critică muzicală.

„La noi nu se concepe — a arătat compozitorul — *un critic care să nu-l cunoască pe B. Asafiev şi pe Serov. Serov era şi pe vremea mea mult studiat la Conservator. Este important ca articolele sale să fie traduse şi la dv. Serov avea o mare calitate: putea să urmărească singur partitura, apoi scria. Avea independenţă. Trebuie să cunoaştem de asemenea ce a scris şi Hanslick pentru a şti cum trebuie şi cum nu trebuie judecată o operă.*

Vă recomand să consultaţi şi părerile lui Ceaikovski, care sînt o pildă de independenţă în critică.

Ar fi interesant de asemenea să cercetaţi studiile lui Taneev despre contrapunctul ranversabil.

La noi există cursuri speciale pentru pregătirea muzicologilor şi a criticilor întrucît răspunderea lor este foarte mare."

★

Maestrul R. M. Glier a făcut o vizită la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Maestrul emerit al artei I. D. Chirescu, laureat al Premiului de Stat şi Director al Conservatorului a adresat în numele Instituţiei un călduros salut de bun venit valorosului muzician sovietic, prezentîndu-i membrii corpului didactic, după care a urmat un program artistic susţinut de către studenţi şi membri ai corpului didactic. Au fost interpretate unele din lucrările maestrului precum şi compoziţii de Rahmaninov, Enescu, Rimski-Korsakov, Doru Popovici şi Remus Georgescu.

Maestrul Glier a arătat că din cele auzite şi-a făcut în general o impresie bună despre nivelul interpretării. *„Am fost cîndva directorul Conservatorului din Kiev* — a spus între altele R. M. Glier — *şi înţeleg ce frămîntări şi cită răspundere are conducerea Conservatorului. Părerea mea, după puţinul pe care l-am auzit (şi aş fi vrut să aud mai mult), este că metoda de predare se află pe drumul just. Studenţii au de la cine să înveţe. De aceasta am putut să-mi dau seama în timpul şederii mele în ţara dv. Există forţe artistice capabile să creeze opere mari, durabile. Aveţi în şcoală voci foarte frumoase".* Maestrul R. M. Glier s-a interesat îndeaproape de „Variaţiile pentru două piane" de Remus Georgescu, ascultate în cadrul audiţiei şi care i-au plăcut foarte mult. De asemenea a arătat că a găsit lucruri foarte bune în prima parte a sonatei pentru vioară şi pian de Doru Popovici.

R. M. Glier în mijlocul interpreţilor romîni ai baletului său „Macul Roşu"

„A venit momentul prielnic ca în muzica românească să se dea lucrări mari, opere, balete, cvartete, ce sînt aşteptate de iubitorii de muzică. Ar trebui să se folosească toate forţele în vederea îndeplinirii acestor sarcini. Trebuie lucrat mult. Studenţii nu trebuie să uite că munca e unul din factorii hotărîtori; mai ales cînd există profesori aşa de buni ca în ţara dv.".

Maestrul R. M. Glier s-a interesat apoi de problema raportului judicios dintre disciplinele strict muzicale şi cele de cultură generală în programa analitică astfel încît dezvoltarea muzicală a studenţilor să nu fie prejudiciată.

„N-aş putea da reţete asupra felului cum trebuie educat un tînăr compozitor. Mai întîi trebuie să vedem dacă are sau nu talent. Apoi, în afară de tehnica muzicală (teorie, armonie, contrapunct, forma orchestraţiei), el trebuie să aibă o vastă cultură muzicală. A. K. Glazunov era cunoscut pentru vastele sale cunoştinţe în domeniul muzicii clasice şi contemporane. N. Miaskovski şi S. Prokofiev de asemenea. Nu se poate să nu ţii seama, să nu studiezi cuceririle muzicii clasice şi contemporane. Esenţialul este însă, o repet, talentul, munca, dragostea de a scrie. Un tînăr nu trebuie să scrie pentru că aşa cere programa; el trebuie să iubească activitatea de creaţie.

Se întîmplă ca un compozitor să nu se simtă atras către toate genurile muzicale. Astfel Nikolai Miaskovski, deşi solicitat, nu a scris muzică de balet şi de operă. Dimpotrivă, Serghei Prokofiev a abordat toate genurile muzicii. Dacă un tînăr se simte atras către un gen anumit, către muzica de balet de pildă, să nu se teamă. Dar aceasta cere muncă. Tinerii trebuie să fie încurajaţi şi sprijiniţi. La noi li se cîntă lucrările — şi nu de două-trei ori ci dacă ele sînt bune, intră în repertoriul permanent — şi sînt editate.

In general ar fi bine ca legăturile dintre Conservatoarele din ţara dv. şi ţara noastră să fie mai puternice. Ar fi rodnic".

Intrebat asupra impresiei pe care i-a făcut-o interpretarea dată de Vladimir Orlov concertului de violoncel de A. Haciaturian la unul din concertele simfonice ale Filarmonicii, R. M. Glier a făcut o apreciere înaltă a tînărului nostru muzician arătînd că el ar putea reprezenta cu cinste arta noastră şi peste hotare.

Maestrul R. M. Glier a dat apoi amănunte în legătură cu munca sa asupra baletului „Călăreţul de aramă".

In încheiere, maestrul R. M. Glier a înmînat maestrului I. D. Chirescu un dar cuprinzînd mai multe lucrări ale sale.

In cartea de aur a Conservatorului, R. M. Glier a scris:

„Cunoştinţa făcută cu profesorii şi studenţii Conservatorului care au prezentat un concert cuprinzînd un program de răspundere, mi-a prilejuit o mare satisfacţie. Pot să spun, cu toată sinceritatea, că interpretarea de către studenţi a acestui program de răspundere s-a remarcat prin desăvîrşire artistică. Urez studenţilor şi

profesorilor mult succes în munca lor de viitor. Le urez, de asemenea, ca în anii apropiaţi să se înalţe o clădire construită special pentru conservator, fie chiar şi cu o sală de concerte nu prea mare, lucru care va ajuta la desfăşurarea pe o scară mai largă a muncii de pregătire a cadrelor talentate din rîndurile tineretului romîn şi, prin aceasta, va contribui la dezvoltarea rapidă în ţară a creaţiei muzicale atît din punct de vedere al interpretării cît şi al compoziţiei.

Cu sincer devotament

R. GLIER
artist al poporului din URSS
Laureat al Premiului Stalin
7 XI 1954

Vizita maestrului R. M. Glier la Conservator a decurs într-o caldă atmosferă de prietenie.

*

La 1 noiembrie a.c., elevii Şcolii elementare şi medii de muzică din Bucureşti, au dat în sala Dalles un concert în cinstea distinsului oaspete al ţării noastre, compozitorul sovietic R. M. Glier, artist al poporului din URSS, laureat al Premiului Stalin.

Directorul şcolii, Emil Bîclea a adresat un călduros salut distinsului oaspete venit în rîndurile tinerilor muzicieni.

Programul care a cuprins lucrări de Mozart, Beethoven, Chopin, Ceaikovski, Glier, Vlasov, C. Dumitrescu, T. Brediceanu, ş. a., a fost executat de cei mai talentaţi elevi ai şcolii.

La încheierea concertului, maestrul R. M. Glier a spus: *„Am vizitat multe şcoli de muzică în viaţa mea şi ceea ce am văzut la dv. mă îndreptăţeşte să-i felicit atît pe profesori cît şi pe elevi. Va mai trece vremea, dv. veţi mai creşte şi cu siguranţă că veţi da ascultătorilor o şi mai mare desfătare artistică".*

Strălucitele manifestări de artă populară ale Capellei Emerite de Stat de bandurişti din R.S.S. Ucraineană

de SABIN DRĂGOI

Maestru emerit al artei din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat
Director al Institutului de Folclor

Marile formaţiuni artistice sovietice care ne-au vizitat în deceniul scurs de la eliberare — „Ansamblul Armatei Sovietice A. Alexandrov", „Ansamblul de Stat de Dansuri populare de sub conducerea lui Igor Moiseev", „Ansamblul Georgian de cîntece şi dansuri", „Capella Academică de Stat de cîntece ruse Sveşnicov", „Orchestra de instrumente populare ruse Osipov", corul rus de stat „Piatniţki" ş. a. — au lăsat fiecare impresii neşterse în mintea şi inima tuturor celor ce le-au urmărit.

Împreună cu unii dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai artei interpretative sovietice — violonistul David Oistrach, pianistul Lev Oborin, basul Mark Reizen, soprana Pantofel Neceţkaia, violoncelistul Daniil Şafran, etc. — aceste mari ansambluri au adus poporului nostru bogata şi înfloritoarea artă sovietică şi, odată cu ea, cuvîntul cald al prieteniei şi înfrăţirii pe care îl poartă.

La zece ani de la eliberare, un nou ansamblu a venit să ne aducă mesajul artei şi al prieteniei sovietice: „Capella Emerită de Stat de bandurişti din R. S. S. Ucraineană" care în concertele pe care le-a dat şi-a cîştigat întreaga dragoste şi admiraţie a poporului nostru.

Bandura este un străvechi instrument de coarde, care a pătruns în Rusia încă de prin veacurile XV—XVI. El seamănă cu o mandolină ori cu o cobză mare, pe a cărei tablă de armonie sînt întinse cîteva zeci de strune metalice al căror sunet are un vibrato prelung şi armonios.

Este instrumentul cu deosebire scump ucrainenilor, cazacilor. Acompaniindu-se la bandură, cîntăreţii populari au însufleţit masele luptătorilor ce luau armele spre a alunga pe cotropitorii pămîntului ucrainean şi tot banduriştii au cîntat speranţele şi avîntul poporului către libertate, către un viitor fericit. Nu este de mirare că în rîndurile banduriştilor s-au aflat adevăraţi eroi ai luptei împotriva asupririi ţariste ca Prokofi Streagam, Vasili Vascenko ori Grigori Kojusko şi care au plătit cu viaţa activitatea lor patriotică, revoluţionară.

Geniul poporului care s-a exprimat prin aceşti fii înzestraţi ai lui, aveam să-l regăsim manifestîndu-se cu putere prin glasul cît şi prin mijlocirea banduriştilor ansamblului pe care l-am ascultat, ansamblu care a luat fiinţă şi a ajuns la o mare înflorire în anii Puterii Sovietice.

Colectivul artistic a avut la început doar zece executanţi talentaţi. Au trecut de atunci aproape trei decenii. Capella a crescut la circa şaizeci de executanţi profesionişti şi amatori de remarcabile însuşiri artistice. Capella poartă mai departe minunatele tradiţii ale banduriştilor desfăşurînd o rodnică activitate de promovare a muzicii populare, atît în Marea Uniune Sovietică, cît şi dincolo de hotarele ei.

Am ascultat cu emoţie acele cîntece lungi ucrainene — dumki — ce aduc adesea cu o tînguire. Ele povestesc de viaţa grea de odinioară, cînd poporul se zbătea sub jugul asupritorilor. In cîntecul „Se zbuciumă şi suspină Niprul" pe versurile marelui poet revoluţionar Taras Sevcenko în „Of, dincolo de Dunăre" ori în „Marea glorioasă, sfîntul Baikal", am aflat redate cu mult patos aceste ecouri ale unui trecut de obidă şi de luptă pentru libertate, de dragoste pentru patrie. De obicei cîntecele sînt redate de către cor şi întovărăşite de bandură. La răstimpuri solişti ca Pavel Kolesnik, Vasili Ciornîi şi Boris Cerkasov, — înălţau cîntul lor, puternic şi aprig, pe care îl rosteau din inimă. Corul creştea cu blîndeţe într-un zvon mîngîietor, banduriile învăluind în sunetele lor potolite acest cînt de o adîncă şi pătrunzătoare simţire.

Alte cîntece au tălmăcit viaţa cu bucuriile ei, năzuinţele poporului către bunăstare, către fericire, ca de pildă „Mă uit pe cer" de Zaremba pe care Igor Kovbasa l-a interpretat cu un sentiment sincer şi cald.

Au fost grăitoare pentru umorul sănătos al poporului unele cîntece hazlii ca „Vecina", ori „De la Kiev la Lubnîi" precum şi cîntecele cu caracter satiric în care sînt biciuite anumite slăbiciuni omeneşti („Cîntec despre Djigun", „Şi pîine am copt şi altele..."), interpretate toate, cu o nesecată vervă şi veselie.

Cunoscutele cîntece populare cu strigături ca „Hai la vie", „Mi-a zis mama să mă-nsor" ş. a. interpretate într-un autentic stil romînesc de către Piotr Soveiko, au născut un mare entuziasm în rîndurile ascultătorilor

Capella Emerită de Stat de bandurişti din R.S.S. Ucraineană

ca şi „Cobzar bătrîn" a cărui redare dramatică i-a atras lui Serghei Riabov, aplauze entuziaste.

Din vastul repertoriu al Capellei fac parte şi cîntece ale popoarelor frăteşti din Uniunea Sovietică. Popularul cîntec gruzin „Suliko" de pildă, a fost prezentat, în prelucrarea lui Negrelidze, cu minunate nuanţe expresive. Colectivul şi-a cucerit în această privinţă o mare măiestrie, nuanţele fiind legate însă, totdauna, de redarea conţinutului de idei şi sentimente ale muzicii interpretate.

Cu o intensă viaţă au fost înfăţişate şi cîntecele din ţările de democraţie populară ca de pildă, Cracoviak, prelucrat de Tulikov, ori Cîntecul de pace de Obretenov.

Participarea sufletească intensă la interpretarea acestor cîntece precum şi faptul că ele au fost redate în limbile polonă şi bulgară dovedesc dragostea cu care Ansamblul s-a apropiat de cîntecul, de viaţa popoarelor respective.

O deosebită impresie a făcut chipul demn, maiestos şi în acelaşi timp plin de căldură în care au fost redate unele cîntece inspirate din lupta Partidului, de viaţa înfloritoare din Marea Patrie a Socialismului ca: „Partidul e cîrmaciul nostru" de Vano Muradeli, ori avîntatul Marş al tineretului sovietic de Tulicov. Interpretarea lor atît de convingătoare, a arătat solidaritatea şi dragostea poporului ucrainean faţă de toţi cei ce luptă pentru construirea lumii noi, comuniste.

Concertul Capellei Emerite de Stat de bandurişti din R.S.R. Ucraineană este un organism artistic viu; fiecare membru participînd cu tot sufletul la interpretarea muzicii populare. Vocile au ajuns la o omogenitate dintre cele mai bune, dînd impresia că fac parte din aceeaşi familie. Este demn de subliniat dozajul armonios dintre compartimentul vocal şi cel instrumental, acesta din urmă susţinînd cu o deosebită discreţie pe solişti şi corul.

Tambalele, acordeoanele şi instrumentele de percuţie — maximum două unităţi din fiecare — întregesc fondul armonic pe care se înscriu cîntecele care, pornite din mijlocul poporului se întorc prelucrate, îmbogăţite, din nou către popor.

Am admirat desvîrşita disciplină ce domneşte în sînul formaţiei şi competenţa cu care conducătorul artistic al Capellei, maestrul emerit al artei din R.S.S. Ucraineană, Alexandr Minkovski, dă viaţă cîntecelor, dirijînd cu sobrietate, cu nerv şi precizie.

Pentru noi prezenţa acestui Ansamblu artistic a însemnat un prilej de a cunoaşte noi şi noi aspecte ale multinaţionalei culturi artistice sovietice, un prilej de emoţii artistice deosebite, şi de învăţăminte variate. Noi vom căuta stăruitor să folosim experienţa Emeritei Capelle de bandurişti atît în ceea ce priveşte munca profesională pe lîngă diversele cercuri de amatori, dar şi cuceririle de seamă ale acestei formaţii artistice în domeniul noilor tipuri de bandure, perfecţionate, ce ne vor sluji pe calea perfecţionării, a temperării unora din instrumentele noastre populare, cum sînt cobzele ori ţiterele.

Concertele date în tot cuprinsul ţării de către Capella Emerită a banduriştilor ucraineni, la care au asistat mii şi mii de spectatori au fost primite pretutindeni cu multă bucurie. Ele au stîrnit entuziasmul tuturor contribuind la strîngerea tot mai trainică a tradiţionalelor legături de prietenie dintre poporul nostru şi marele popor sovietic.

Concertul de la Oraşul Stalin

In cadrul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, Capella Emerită de Stat de bandurişti a R. S. S. Ucraineană a dat — cu ocazia turneului întreprins în ţară — un concert în Oraşul Stalin.

Prezentînd un program variat, ansamblul a stîrnit — de la primele bucăţi — un entuziasm unanim în rîndurile ascultătorilor.

Pe lîngă cîntece cum sînt „Partidul e cîrmaciul nostru" de Muradeli şi „Marşul tineretului sovietic" de Tulikov, Capella a mai interpretat cu o neîntrecută măiestrie piese cu conţinut satiric ca „Vecina", „A arat ţăranul marginea drumului", minunatele melodii ucrainene „Suspină Niprul", „Of, dincolo de Dunăre". Ea a redat cu un uimitor simţ al autenticităţii două piese romîneşti „Hai la vie" şi „Cobzar bătrîn".

De asemenea au fost prezente în program cîntece din ţările de democraţie populară. Astfel ansamblul a executat cîntecul „La luptă pentru pace" de compozitorul bulgar Obretenov şi dansul polonez „Krakoviak". A impresionat convingerea, forţa expresivă şi omogenitatea ansamblului.

Concertul Capellei Emerite de bandurişti a R. S. S. Ucraineană a constituit un eveniment de seamă în viaţa muzicală a oraşului nostru, el însemnînd un puternic imbold în munca formaţiilor noastre corale pentru atingerea unui nivel cît mai înalt de măiestrie interpretativă.

MIHAI ANDRIESI
dirijor al corului Uzinei de Tractoare
din Oraşul Stalin

O aleasă măiestrie a dansului

de HILDA JEREA

Laureată a Premiului de Stat

Sărbătorirea Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice în țara noastră ne aduce în fiecare an daruri noi oferind oamenilor muncii din R.P.R. prilejul de a viziona minunatele spectacole prezentate de către ansamblurile populare din Marea Țară a Socialismului.

In anii trecuți, țara noastră a fost vizitată de către marile ansambluri „Igor Moiseev", ansamblul gruzin, ansamblul „Berioska" ș. a., care au lăsat în inimile spectatorilor noștri impresii de neuitat.

Anul acesta, în cadrul manifestărilor culturale ale Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, publicul nostru a revăzut cu bucurie Ansamblul de Stat al R. S. S. Moldovenești, pe care-l cunoscuse pentru prima oară cu prilejul celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la București — cînd acest ansamblu a fost distins cu premiul întîi și cu medalia de aur în cadrul concursurilor internaționale.

Numeroasele spectacole ale ansamblului date pe întreg cuprinsul țării noastre, au contribuit într-o largă măsură la popularizarea succeselor realizate de R. S. S. Moldovenească în crearea unei vieți culturale înfloritoare și a unei arte socialiste în conținut și naționale în formă, inspirată din viața constructivă a poporului moldovean.

Inființat în anul 1937, odată cu capella corală „Doina" cu care a lucrat împreună pînă la Marele Război pentru Apărarea Patriei, Ansamblul este format din elemente recrutate din rîndurile talentaților artiști amatori. Membrii acestui ansamblu au muncit cu rîvnă de-a lungul anilor pentru a-și perfecționa măiestria lor artistică fiind sprijiniți în munca lor de îndrumarea prețioasă a lui N. Bolotov, conducător artistic și maestru principal al baletului ansamblului, maestru emerit al artei din R. S. S. Moldovenească.

Programul spectacolului cuprinzînd dansuri de masă și solistice, ne-a înfățișat un bogat conținut de idei pătruns de tinerețe și optimism, care a dezvăluit spectatorului nenumărate sentimente omenești sau variate scene desprinse din viața de toate zilele a omului sovietic.

Unele dansuri reflectă viața tinerei Republici Moldovenești, ca de pildă „Suita moldovenească", (executată de soliștii și membrii Ansamblului), „La cosit" (dans vechi moldovenesc), executat de un grup de dansatori ai ansamblului, ambele bucurîndu-se de montarea coregrafică a marelui maestru Igor Moiseev.

Alte dansuri, ca un simbol al prieteniei și frăției popoarelor Uniunii Sovietice, sînt inspirate din bogatul folclor al popoarelor frățești. Astfel sînt „Dansul lezghin din Danghestan" executat de artiștii P. Andreicenko, G. Klocov și G. Forțu, și „Suita ucraineană de dans" executată de întreg ansamblul.

Au mai fost prezentate și două dansuri românești: „Dans din ținutul Oașului", interpretat de ansamblu și „Dans românesc cu bîte", în interpretarea ansamblului de bărbați avînd ca soliști pe A. Galustian și S. Mocanu, artiști emeriți ai R.S.S. Moldovenești.

Aceste două dansuri au fost culese de către Ansanblul moldovenesc cu prilejul vizitei sale făcute în țara noastră în timpul Festivalului Mondial al Tineretului. Stilul popular românesc a fost redat cu multă autenticitate și simț artistic, ceea ce a stîrnit un entuziasm cald în rîndurile spectatorilor noștri.

Trebuie să spunem că în general montarea dansurilor care au la baza lor elemente folclorice, au dovedit că maeștrii de dans sovietici au studiat și aprofundat cu deosebită grijă folclorul diverselor naționalități prelucrîndu-l în mod creator.

Artistul sovietic este un fin observator al moravurilor înapoiate care mai frînează mersul înainte al omului. O desăvîrșită satiră ilustrînd din plin pregnanța acestui gen s-a dovedit în dansul satiric „Cumetriţele", executat de un grup de soliste care au redat cu multă ironie lanțul de bîrfeli ce caracterizează tipul femeii clevetitoare.

Cu multă poezie și grație a fost realizată tema dragostei dintre doi tineri în dansurile „Merse fata după apă", interpreți E. Samusenko, artist emerit al R. S. S. Moldovenești și Rîjîcova, și în dansul „Logodna", executat de ansamblu.

O strălucită demonstrație a unei înalte virtuozități tehnice, au făcut dansatorii: M. Pșenicinaia și V. Rîjîcov în dansul „Sîrba", construit pe o continuă trepidație de pași mărunți, de o mare fantezie ritmică. Tehnica de figură a acestui dans nu a constituit însă pentru interpreți un scop în sine, ci a fost subordonată conținutului acestei sîrbe care ne înfățișează vitalitatea și dragostea de viață a omului liber.

Trebuie să menționăm, ca o calitate deosebită a ansamblului, faptul că el nu se rezumă numai la realizări tehnice sau stilistice, ci caută să prezinte dansurile la un înalt nivel de interpretare actoricească relevînd spectatorului pe această cale, întregul conținut al dansului respectiv.

Un strălucit exemplu pentru ilustrarea acestei idei este fără îndoială dansul „Cumătrițele", în care, alături de tehnica vertiginoasă a pașilor, apare cu toată forța expresivitatea complexă a mimicii dansatorului. Privirile, gestica, înclinațiile corpului, toate acestea exprimă laolaltă nenumărate stări psihologice.

Subliniem în chip cu totul deosebit felul în care diversele creații de artă populară sînt dezvoltate în concepția creatoare a Ansamblului, înlăturîndu-se atît pericolul redării naturaliste etnografice a dansului popular,

Un aspect de la spectacolul prezentat de Ansamblul de Stat de dansuri populare al R.S.S. Moldovenești

cît şi acea stilizare care îndepărtează opera artistică de la adevăratul ei caracter popular. Ca exemplu citäm dansul „Tăbăcăreasa" şi „Dansul din ţara Oaşului".

Un rol important în complexul muncii acestui ansamblu îl are desigur muzica ce secundează spectacolul. Majoritatea aranjamentelor muzicale se datorează valorosului muzician şi dirijor al orchestrei ansamblului, compozitorul S. B. Aranov, artist al poporului din R. S. S. Moldovenească.

Este un merit al muzicii acela de a fi reuşit să sublinieze atît de expresiv caracterele variate ale dansurilor, să secondeze în mod fidel întreaga desfăşurare coregrafică, ţinînd seama de cele mai fine nuanţe şi particularităţi ale dansurilor. De asemenea trebuiesc relevate prelucrările autentice, dovedind cunoaştere şi gust artistic, ale diverselor teme populare.

O problemă extrem de importantă în înfăţişarea dansului popular este şi costumul. Colectivul acestui ansamblu, a rezolvat-o în modul cel mai fericit, prezentînd costume autentice, variate, pitoreşti, care au contribuit la închegarea deplină şi unitară a numerelor prezentate. Am vrea să amintim de frumoasele costume, alb pe negru cu brîu roşu, din dansul bărbătesc „Tăbăcăreasa" şi de minunatele costume din „Suita ucraineană".

Un punct atrăgător al programului l-a constituit prezentarea de către I. Levitkaia, artistă emerită a R. S. S. Moldovenească, a trei cîntece printre care cîntecul „Marinică" al compozitorului Mălineanu. Interpreta a redat cîntecul cu mult umor şi naturaleţe, atît în limba română cît şi — la cererea publicului — în limba rusă, stîrnind entuziasmul spectatorilor noştri. Executarea de către I. Levitkaia a cîntecului „Marinică" dovedeşte încă odată marea popularitate de care se bucură acest cîntec nu numai în ţara noastră dar şi în multe ţări vecine şi prietene.

Publicul nostru a răsplătit măiestria interpretativă a artiştilor ansamblului, făcîndu-le o caldă şi entuziastă primire pentru momentele de înaltă emoţie artistică pe care le-a simţit de-a lungul reprezentaţiilor. Aceste spectacole, înscriindu-se alături de atîtea alte manifestări minunate ale artei sovietice, vor rămîne vreme îndelungată neşterse în amintirea tuturor acelora care au avut bucuria de a le vedea.

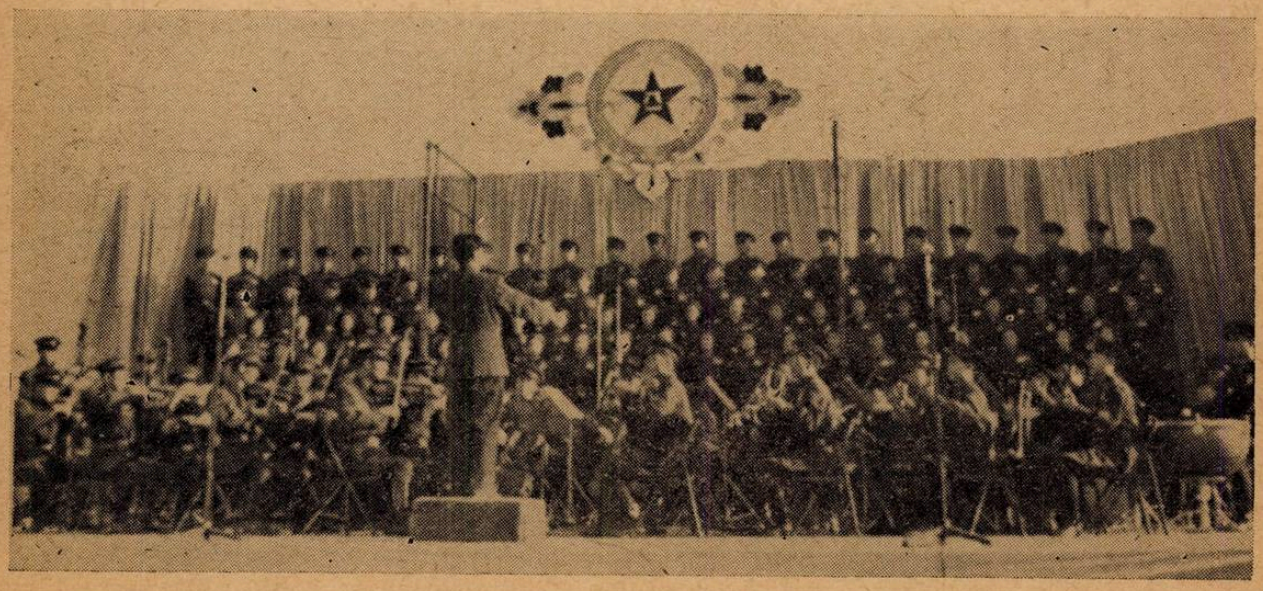
Pentru ansamblurile de dans din ţara noastră, manifestările ansamblului moldovenesc, precum şi diversele consfătuiri care au avut loc cu oameni de specialitate, au constituit un nou şi minunat izvor de învăţăminte. Un lucru interesant de observat este că trei din dansurile executate de Ansamblu au fost realizate de marele artist sovietic, îndeobşte cunoscut la noi, Igor Moiseev. Nu este aceasta un exemplu viu pentru maeştrii noştri de balet, ca ei să contribuie la dezvoltarea ansamblurilor noastre din cele mai îndepărtate colţuri ale ţării? Sîntem convinşi că maeştrii noştri coregrafi vor răspunde şi acestui exemplu cu entuziasm, participînd la munca de îndrumare a colectivelor amatoare, ridicînd astfel arta noastră populară pe o nouă treaptă calitativă şi făcînd-o să merite un loc de cinste în tezaurul culturii naţionale.

Spectacolele prezentate de Ansamblul de Cîntece şi Dansuri al Armatei Populare Chineze de eliberare

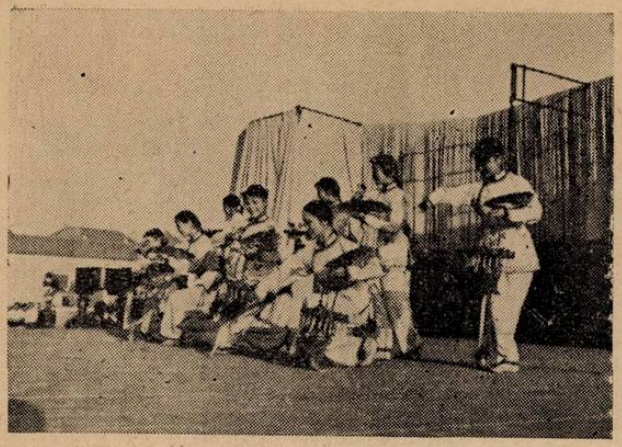
de D. D. STANCU

In cadrul convenţiei culturale dintre ţara noastră şi R. P. Chineză, Ansamblul de cîntece şi dansuri al Armatei populare chineze de eliberare, a susţinut în ţara noastră timp de aproape o lună de zile o serie de spectacole care i-au atras admiraţia oamenilor muncii.

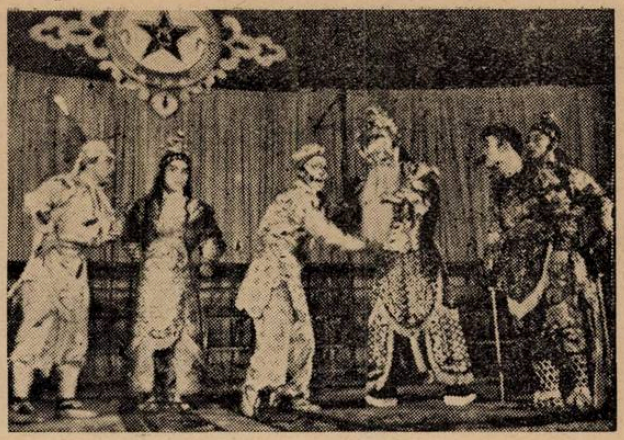
Infiinţat încă din anul 1928, el a constituit un factor activ în opera de culturalizare şi educare patriotică a luptătorilor chinezi pentru eliberarea patriei. In tot timpul războiului, Ansamblul a prezentat în unităţile militare precum şi în rîndurile populaţiei civile, nenumărate spectacole cu care a îmbărbătat pe ostaşi în lupta lor dreaptă pentru libertate, sădind în sufletele celor rămaşi la vetre, încrederea într-un viitor luminos şi fericit. Pe piepturile multor membri ai Ansamblului strălucesc distincţii primite cu prilejul spectacolelor date pe frontul din Coreea în mijlocul trupelor armatei populare coreene şi a voluntarilor chinezi. Cîntecele şi dansurile sale, au însufleţit pe voluntarii chinezi şi pe sol-



Ansamblul de Cintece şi Dansuri al Armatei Populare Chineze de eliberare



Interpretînd un dans popular cu ocazia unui spectacol dat la Timişoara



Scenă din opera „Regele maimuţelor" reprezentată pe scena teatrului Giuleşti

daţii coreeni care luptau din răsputeri pentru o victorie ce n-a întîrziat să vină.

Ansamblul Armatei populare chineze este compus dintr-un cor mixt, o orchestră simfonică la care s-au adăugat instrumente populare, o formaţiune corală mică de voci bărbăteşti, o formaţiune corală mică de voci feminine, instrumentişti populari, solişti vocali şi instrumentali şi numeroşi dansatori.

In repertoriul său figurează piese de muzică chineză, sovietică, romînească, cehoslovacă, polonă, coreeană, numere variate de balet chinez clasic şi contemporan, dansuri populare ostăşeşti şi scene de operă clasică chineză.

La sosirea în Bucureşti, conducătorul Ansamblului chinez a spus printre altele: „Spectacolele noastre vor însufleţi popoarele chinez şi romîn, în opera de construire a socialismului, vor servi la un schimb continuu în viaţa culturală a popoarelor noastre".

*

Spectatorul romîn a manifestat un profund interes pentru bogata tradiţie artistică a poporului chinez, încă cu cîţiva ani în urmă. Prezentarea operei „Fata cu părul cărunt" precum şi splendidele programe de cîntece, dansuri, operă, balet, numere de atracţie ale circului chinezesc, prezentate de tinerii care au participat la cel de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului de la Bucureşti, au făcut cunoscute publicului nostru multe din vlăstarele pline de talent ale poporului chinez. Vizita pe care însă ţara noastră a primit-o de curînd, din partea Ansamblului de cîntece şi dansuri al armatei populare chineze de eliberare, ne-a dat prilejul de a analiza largile posibilităţi de dezvoltare ale artei chineze, sub îndrumarea regimului de democraţie şi libertate. Ore în şir, solii artei chineze au desfăşurat în faţa spectatorilor noştri un program variat ca tematică, strălucit ca interpretare şi aranjat astfel încît să poată fi accesibil maselor largi de spectatori.

Prima parte a spectacolelor cuprindea de obicei cîntece de mase executate de formaţiunea corală mixtă acompaniată de orchestră, cîntece uşoare executate de formaţiune corală feminină şi masculină, solo-uri acompaniate, precum şi dansuri populare şi ostăşeşti.

Cea de a doua parte era alcătuită din cîntece populare şi de mase, executate de cor acompaniat de orchestră, de solişti vocali acompaniaţi şi instrumente populare, din dansuri clasice şi populare, precum şi din scene de operă clasică chineză.

Chiar de la apariţia pe scenă a corului şi orchestrei, Ansamblul s-a impus în faţa spectatorilor ca o formaţiune artistică de o valoare incontestabilă. Amplasamentul, ţinuta, disciplina, acordajul orchestrei, ţinuta şi gestica dirijorilor, intrarea şi ieşirea din scenă, au determinat reuşita la un nivel artistic înalt a spectacolelor, stîrnind astfel interesul publicului.

Au fost alese dintre cele mai frumoase cîntece eroice, inspirate din lupta victorioasă a poporului chinez; dintre cele mai frumoase cîntece de mase sovietice şi închinate prieteniei şi păcii între popoare. O surpriză plăcută pentru auditorii noştri a constituit-o execuţia cîntecului „Marşul partizanilor păcii" de Ion Chirescu în limba chineză şi romînă, precum şi a cîntecului popular romînesc „A plecat Gheorghiţă militar", în limba romînă.

Interpretarea cîntecelor de mase a fost perfect motivată de conţinutul lor, lipsită fiind de orice artificiu sonor. Un exemplu grăitor în această privinţă este cîntecul „Zorile" — prelucrare de Huan-tzi, în care poporul cîntă dragostea sa pentru marele conducător Mao-Tze-Dun. Caracterul solemn dar cald, frumuseţea liniei melodice, armoniile sobre dar viguroase, acompaniamentul tenace al orchestrei, au făcut ca această piesă să constituie una din cele mai frumoase realizări ale ansamblului.

„Marşul Armatei Populare Chineze de Eliberare" — în care se cîntă vitejia şi menirea acestei armate — „Popoarele din lumea întreagă sînt strîns unite", — în care compozitorul Tui Si-sian cîntă lupta popoarelor pentru pace — „Sub drapelul lui Mao Tze-Dun, înainte spre victorie" în care se arată scopul nobil al Armatei Populare de Eliberare — sînt tot atîtea exemple minunate de execuţie în perfectă concordanţă cu conţinutul şi cu intenţia compozitorului.

Dirijorii chinezi au rezolvat suficient de bine problema prezentării cîntecului de mase. Acest lucru s-a văzut între altele, la „Marşul partizanilor păcii" de I. Chirescu, interpretat cu simţ şi corectitudine.

Cîntecele de mase sovietice au păstrat, în execuţia Ansamblului chinez, specificul lor, încît ascultîndu-le aproape nu ţi-ai fi putut da seama dacă ele sînt exe-

cutate de un veritabil ansamblu sovietic sau nu. Aceasta dovedește nu numai dragostea pe care artiștii chinezi o au pentru cîntecul sovietic, dar și perseverența cu care au lucrat la asimilarea acestor piese, măiestria artistică a corepetitorilor și a dirijorilor, precum și puterea de înțelegere a conținutului unei piese, chiar dacă este scrisă într-o limbă străină. Este suficient să citățm: „Cîntec despre Armata Sovietică" de Alexandrov și „Moscova-Pekin" de Muradeli, care au entuziasmat publicul auditor.

Cîntecele închinate luptei poporului coreean sînt creații noi al căror conținut este axat pe dragostea cu care voluntarii chinezi au luptat alături de soldații coreeni pentru eliberarea patriei acestora. Cîntecul „Inainte pe drum spre pace" este consacrat semnării acordului de armistițiu din Coreea. In cîntecul „Despre eroul Huan Tzi-Guan" se povestește despre fapta eroică a unui ostaș căzut în luptele de la muntele Sanganlin. Execuția acestor piese păstrează nota specifică a cîntecelor eroice, presărate de momente pline de vigoare și dramatism, pe care atît corul cît și acompaniamentul le subliniază cu multă înțelegere și competență. Corul cîntă în maniera în care cîntă de obicei un cor à capella, adică neforțat, perfect omogen, cu echilibru între partizi, cu o omogenizare perfectă între vocile partizilor, cu nuanțe în perfectă concordanță cu textul, cu urmărirea frazei melodice, fără sacadare, cu un colorit de cor mixt. Deși acompaniază, orchestra cîntă totuși ca o formație simfonică: perfect acordată, fără distonări, cu omogenizare între grupurile de instrumente; ea amplifică atunci cînd rămîne singură, reduce sonoritatea atunci cînd acompaniază.

Unul din cele mai apreciate a fost cîntecul popular „Murmurul pîrîiașului", prelucrat de Mîn Gui bin și Le-mîn, avînd ca subiect dragostea a doi tineri.

In acest cîntec ansamblul a reușit să-l poarte pe ascultător aievea, pentru cîteva momente, în mijlocul plaiurilor minunatului popor chinez. Cît de liniștită și plină de sensibilitate a fost redată linia melodică de către cei doi soliști! Ca un veritabil ecou a purtat corul firul depănat de povestea celor doi îndrăgostiți, eroi ai cîntecului, fără să știrbească cu nimic individualitatea liniei melodice. Acompaniamentul a fost întocmai ca un fundal pe care sînt grefate imagini dintr-o scenă pitorească, orchestra conturînd în chip onomatopeic atmosfera de cîmpenesc.

La reușita generală a spectacolelor Ansamblului de cîntece și dansuri al armatei populare chineze de eliberare, a contribuit în mare măsură și formațiunile corale mici de femei și bărbați. Ele au executat mici piese scrise special pentru formațiuni reduse. Un deosebit interes l-au stîrnit cîntecele: „A plecat Gheorghiță militar", și „Ileană, Ileană", executate în limba română, cu o bună dicțiune, păstrîndu-se în același timp specificul de execuție al cîntecului popular românesc. Destul de reușite, producțiunile formațiunilor corale mici au părut totuși prea reduse, adeseori pierzîndu-se în scena construită pentru un ansamblu mare, chemat să-și desfășoare programul în aer liber.

Dintre soliștii vocali s-a remarcat în mod deosebit, tenorul liric Jo Cihion Huei, pe care publicul nostru l-a admirat și cu ocazia producțiunilor artistice din cadrul Festivalului Mondial al Tineretului. El a interpretat cîntece populare chineze, arii de operă și cîntece populare românești. A fost o adevărată revelație, executarea cîntecului românesc „Dragu-mi-i mîndro de tine", redat cu o remarcabilă finețe și originalitate. Una din cele mai reușite piese ale repertoriului său a constituit-o însă cîntecul „Soarele ce nu apune" în care se slăvește dragostea fierbinte pentru pace, pentru patrie.

Dansurile populare și ostășești cu care ansamblul a întregit programul de spectacol, n-au fost cu nimic mai prejos. Impresionant a fost „Dansul cavaleriștilor din Tibet" — creat în mijlocul formațiilor artistice ale unităților de cavalerie din Tibet. El redă antrenamentul unui detașament de cavalerie care se pregătește pentru îndeplinirea, în orice moment, a sarcinii de a păzi hotarele patriei. Dansul a fost executat cu o vioiciune și o finețe uluitoare păstrînd un caracter specific ostășesc. S-a mai remarcat dansul „Toba de infanterie" în care este exprimată viața clocotitoare, plină de biruințe a ostașilor. Ceea ce a întrecut totuși așteptările noastre, a fost dansul popular „O nuntă la Miao". El a fost creat după melodiile ceremoniei de nuntă ale populației Miao de pe muntele Ucijișan, în insula Hainan. Executarea lui a scos în evidență nu numai tehnica individuală și de ansamblu a artiștilor, dar mai ales respectarea tradițiilor milenare ale artei poporului chinez în toată bogăția și frumusețea lor.

Ultimul punct din programul spectacolelor date de Ansamblul artistic al armatei populare chineze de eliberare l-a constituit opera „Regele maimuțelor își procură armele din palatul Regelui-dragon" bazată pe un subiect din legendele străvechi.

In interpretarea tinerilor Cijan Cijen-u, Go Iuni-șen, Go-Tzin-guan, Si Te-lian și Go Iuan-fin, această operă ne-a făcut să ne dăm seama de ceea ce se cheamă o creație în acest gen specific, muzical-coregrafic, ale cărui izvoare trebuiesc căutate în cuceririle culturii chineze din cele mai vechi timpuri.

Toate amănuntele sînt perfect subliniate de mimica actorilor, ariile sau recitativele fiind înlocuite cu dansul acrobatic, precum și de muzica ce nu face altceva decît să acompanieze dansul. Complicatele și îndrăznețele figuri acrobatice, menite să ilustreze eroii din acțiune, au fost executate cu o neîntrecută artă.

Spectacolele date de Ansamblul de cîntece și dansuri ale armatei populare chineze de eliberare s-a bucurat în patria noastră de un succes imens. Prezența lui aci a însemnat și un admirabil schimb de experiențe cu marile noastre ansambluri, în acest fel creîndu-se o și mai strînsă legătură artistică între poporul nostru și marele popor chinez, ambele unite strîns în lupta pentru pace.

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R.P.R.

1 septembrie. — Recitalul vocal extraordinar dat de: Evghenia Smolenskaia, soprană dramatică, artistă emerită a R.S.F.S.R., solistă a Teatrului Mare Academic de Stat al U.R.S.S. laureată a Concursului Unional şi a Concursului Internaţional de la Budapesta, Evghenie Belov, bariton, solist al Teatrului Mare Academic de Stat, laureat al Concursului Internaţional de la Praga, Valentina Maximova, soprană lirică, solistă a Teatrului Academic de Operă şi Balet „Kirov" din Leningrad, laureată a Concursului Internaţional de la Berlin. La pian: Vera Vladimirova. In program: Ceaikovski, Rahmaninov, Şaporin, Sibelius, Puccini, Grieg, Glinka, Verdi, Massenet, Mozart Saint-Saëns.

7 septembrie. — Concert de muzică de cameră dat de Cvartetul de Stat „P. I. Ceaikovski" din Moscova; Iulian Sitkovetki, laureat al Concursului Unional şi al Concursurilor Internaţionale de la Varşovia şi Praga, vioara I-a, Anton Saroev, laureat al Concursului Internaţional de la Praga, vioara II-a, Rudolf Barşai, laureat al Concursului Internaţional de la Budapesta, violă, şi Iacob Slobodkin, laureat al Concursului Unional şi al Concursului Internaţional de la Praga, violoncel. In program: Beethoven, Şostakovici, Ceaikovski.

9 septembrie. — Concert simfonic extraordinar dat de orchestra simfonică Radio. Dirijor: Niazi, maestru emerit al artei din R.S.S. Azerbaidjană, laureat al Premiului Stalin, prim dirijor al Orchestrei Simfonice de Stat „Uzeir-Gadjibecov" din Azerbaidjan. In program: Niazi: Mugamul simfonic „Rast" (în primă audiţie); Haciaturian: Concert în re minor pentru vioară şi orchestră; Karaev: Fragmentele: Vals Adagio şi Cortegiu din baletul „Cele şapte frumoase" (în primă audiţie); Ceaikovski: Variaţiuni pe o temă rococo, pentru violoncel şi orchestră; George Enescu: Rapsodia I-a. Soliştii: Iulian Sitkovetki, vioară, şi Iacob Slobodkin, violoncel.

14 septembrie. — Concert simfonic extraordinar dat de Filarmonica de Stat. Dirijor: Niazi, maestru emerit al artei din R.S.S. Azerbaidjană, laureat al Premiului Stalin, prim dirijor al orchestrei simfonice de Stat „Uzeir-Gadjibecov" din Azerbaidjan. In program: Ceaikovski: Simfonia IV-a; I. E. Handoşkin: Concert pentru violă şi orchestră în do major, solist Rudolf Barşai laureat al Concursului Internaţional de la Praga; Saint-Saens: Rondo capricioso pentru vioară şi orchestră, solist: Iulian Sitkovetki laureat al Concursului Unional şi al Concursului Internaţional de la Varşovia şi Praga.

SALA DALLES

29 septembrie. — Concert închinat operelor maestrului George Enescu. In program: Piesă de concert pentru violă şi pian, interpretată de Alexandru Rădulescu—violă, şi Ion Filionescu—pian; Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot, solist Prof. Constantin Stroescu, la pian: Yolanda Zaharia; Suita în re major pentru pian, solist Mîndru Katz şi Octet de coarde interpretat de: Al. Teodorescu, R. Miruţ, V. Boniş şi M. Capeleanu—vioară, Al. Rădulescu şi C. Apostolescu—violă, I. Boniş şi G. Ştefănescu—violoncel. Dirijor: C. Silvestri.

1 octombrie. — Recital de flaut dat de prof. V. S. Jianu. La pian: Dagobert Bucholtz. In program: Sigismund Toduţă: Sonata (primă audiţie); Scarlatti: Sonata; V. S. Jianu: Bourée şi Sarabandă; Igor Sverev: Piesă lirică; Jardanyi Pal: Sonattina (primă audiţie); Chopin: Nocturnă; Godard: Allegretto; Grieg: Andantino cantabile; Bocherini: Allegretto grazioso; Padre Martini: Andantino; Corelli: Glumă.

6 octombrie. — Deschiderea Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice. Concert de muzică sovietică. In program: Serghei Prokofiev: Sonata pentru violoncel şi pian, interpretată de Vladimir Orlov-violoncel şi Dagobert Bucholtz—pian; lieduri de: Glier, Şaporin, Doluhanian, Haciaturian şi Matveev, solistă soprana Arta Florescu, la pian: H. Plattner. S. Tzindzade: Trei miniaturi pentru cvartet de coarde; A. Filippenko: Cvartet de coarde nr. 2 interpretat de: Al. Teodorescu şi N. Miruţ—vioară, Al. Rădulescu—violă şi I. Boniş—violoncel.

8 octombrie. — Recital de violă dat de Marcel Gross, la pian: Geo Hallenberg. In program: Karl Dittersdorf: Sonata în mi bemol major şi York Bowen: Sonata nr. 2 în fa major.

Recital de canto: Lola Gălăşanu — soprană, la pian: Helmuth Plattner. In program: Mozart, Beethoven, Liszt, Brahms, Wolf, Glier, N. Oancea, V. Greffiens, H. Jerea.

13 octombrie. — Concert de muzică romînească. In program: Tudor Ciortea: Sonata I-a în la major pentru pian, solistă Irina Lăzărescu; Dumitru Bughici: Suita pentru vioară şi pian interpretată de Anton Adrian Sarvas—vioară şi Ion Filionescu—pian; Alfred Mendelsohn: Patru cîntece pe versuri de Gh. Coşbuc (primă audiţie) solistă mezzo-soprana Vera Rudeanu, la pian Helmuth Plattner; Nicolae Buciu: Trio pentru vioară, violoncel şi pian interpretat de Henry Brendier, Serafim Antropov şi Ion Filionescu.

14 octombrie. — Concert la două piane dat de Josef Prunner şi Virgil Gheorghiu. In program: Mozart: Sonata în re major; Chopin: Rondo; A. Hollaender: Temă cu variaţiuni (primă audiţie); Virgil Gheorghiu: Variaţiuni pe o temă de Nicolae Buiciu (primă audiţie); Em. Chabrier: Espana; Rahmaninov: Piesă lirică, Liszt: Concert patetic.

15 octombrie. — Concert dat de formaţiile de cameră ale Orchestrei Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara. In program: Mircea Hoinic: Două schiţe pentru cvintet de coarde „Colindă" şi „Ursăreasca"; Haydn: Cvartetul în re op. 64; Mozart: Cvintet în mi bemol pentru pian şi suflători şi Fr. Schubert: Cvartetul în re „Moartea şi fata". Au interpretat: Nicolae Drăgoi — vioară, Koloman Băluţ—vioară, Wiliam Stürzinger—violă, Gheorghe Stettner — violoncel, Miron Şoarec—pian, Mihai Doroftei—oboi, Ion Giurcuţ — clarinet, Ştefan Bunea—corn şi Adrian Beldi—fagot.

16 octombrie. — Concert-lecţie organizat de Filarmonica de Stat cu subiectul: „Muzica şi multiplele ei legături cu viaţa" conferenţiar prof. Gabriela Deleanu.

20 octombrie. — Concert închinat operelor compozitorilor clasici ruşi din „Grupul celor cinci". In program: Borodin: Cvartet de coarde nr. 2 în re major interpretat de Al. Teodorescu şi Rudolf Miruţ — vioară, Alexandru Rădulescu — violă şi Iuliu Boniş — violoncel; Balakirev: „Islamy" fantezie orientală pentru pian

interpretată de Cristea Zalu; lieduri interpretate de Mihail Arnăutu și Lila Cristescu, la pian: Nicolae Rădulescu; Rimski-Korsakov: Sextetul de coarde în la major interpretat de: Al. Teodorescu și R. Miruț—vioară, Al. Rădulescu și N. Rădulescu—violă, I. Boniș și Gh. Ștefănescu—violoncel.

22 octombrie. — Recital de pian dat de Gheorghe Halmoș. Program Schumann: Scene pentru copii; Fantezie în do major, Fluturașii și Sonata în fa diez minor.

23 octombrie — Concert-lecție organizat de Filarmonica de Stat cu subiectul: „Despre melodie". Conferențiar: prof. George Breazul.

27 octombrie — Concert instrumental și vocal dat de Filarmonica de Stat. In program: Virgil Gheorghiu: Trei piese pentru vioară și pian „Poeme pentru muncă și pace", interpretate de Margareta Capeleanu — vioară și Virgil Gheorghiu — pian; Elise Popovici: Prin ani de luptă, N. Novicov: Plecarea partizanilor și I. Dunaevski: Frumoasă ești patria mea, interpretate de tenorul Victor Popovici, la pian Josef Prunner; I. Dutnitrescu: Cvartet pentru coarde închinat păcii și prieteniei între popoare, interpretat de Cvartetul „Al. Teodorescu": Al. Teodorescu și R. Miruț — vioară, Al. Rădulescu — violă și I. Boniș — violoncel; cîntece de: Matei Socor, L. Profeta, A. Egorov, Gh. Dumitrescu, Radu Drăgan, C. Baciu, Tulicov și Gh. Șoima. Dirijorul corului: D. D. Botez.

29 octombrie. — Recital de lieduri dat de Magda Ianculescu și Valentin Teodorian, la pian Dagobert Bucholtz. In program: Emanuel d-Astruga, Veracini, Pergolesi, Mozart, Mendelsohn-Bartoldy, Richard Strauss, Rimski-Korsakov, Grieg, Prokofiev, Kodaly, Glier, Mansi Barberis, Simion Niculescu, N. Lungu.

SALA PATRIA

9 și 10 octombrie. — Concert simfonic al orchestrei Filarmonica de Stat Dirijor: George Georgescu. In program: Theodor Rogalski: Trei dansuri românești; Haciaturian: Concert pentru violoncel și orchestră, solist Vladimir Orlov; Șostakovici: Simfonia V-a.

15 octombrie. — Spectacol dat de Capela Emerită de Stat de Bandurişti din R.S.S. Ucraineană sub conducerea lui A. Z. Minkovski maestru emerit al artei din R.S.S. Ucraineană. In program cîntece populare lirice și cu subiect istoric.

16 și 17 octombrie. — Concert simfonic al Corului și Orchestrei Filarmonica de Stat. Dirijorul orchestrei Mircea Basarab. Dirijorul corului D. D. Botez. In program: Kallinikov: Simfonia I-a în sol minor; Borodin: Aria lui Igor din opera „Cneazul Igor", solist baritonul Mihail Arnăutu; Borodin: In stepele Asiei Centrale, poem simfonic și Dansurile polovțiene din opera „Cneazul Igor".

23 și 24 octombrie. — Concert simfonic extraordinar dat de Filarmonica de Stat. Dirijor: Reinhold M. Glier, artist al poporului din U.R.S.S. Program Glier: Simfonia a II-a (prima audiție), concertul pentru corn și orchestră (prima audiție), solist Stavăr Nistor, Concertul pentru harpă și orchestră (prima audiție), solistă Liana Pasquali, Vals de concert (prima audiție), Imn Marelui oraș din „Călărețul de aramă" (prima audiție).

24 și 27 octombrie. — Spectacol dat de Ansamblul de Stat de dansuri populare al R.S.S. Moldovenești, laureat al Concursului celui de al IV-lea Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților de la București. Conducător artistic și maestru principal de balet N. A. Bolotov, maestru emerit al artei din R.S.S. Moldovenească. Conducător muzical și dirijor principal: S. B. Aranov artist al poporului din R.S.S. Moldovenească. In program: Dansuri populare moldovenești, românești, Dans hușul, Dans găgăuț, Dans Lezghin din Daghestan, Sîrba, Dans românesc cu bîte, Dans satiric, „Cumătrițele", „Pricina", „In pridvor", „Marinică", Suită ucraineană.

26 octombrie. — Concert dat de Orchestra simfonică a Cinematografiei. Dirijor: Edgar Cosma. In program: Beethoven: Uvertura „Egmont"; L. Klepper: Odă eroică în amintirea lui N. Bălcescu; Kabalevski: Concert pentru violoncel și orchestră, solist Radu Aldulescu; Ceaikovski: Simfonia VI-a (Patetica).

28 octombrie. — Concert dat de Corul, Ansamblul de cîntece și Orchestra simfonică Radio. Dirijor: Alfred Alessandrescu. In program: Sabin Drăgoi: Tablou simfonic „In amintirea unei luptătoare căzută în ilegalitate", Constantin Palade: Oratoriul „Griviția luptătoare" (prima audiție), soliști: mezzo-soprana Elena Cernei și basul Mircea Buciu; Ceaikovski: Concertul pentru vioară și orchestră, solistă: Gaby Grubea: Prokofiev: Suita I-a de balet „Romeo și Julieta".

30 și 31 octombrie. — Concert vocal-simfonic dat de Corul și Orchestra Filarmonica de Stat. Dirijor: Mircea Basarab. In program: Matei Socor: Cîntarea Romîniei, poem simfonic; Alfred Mendelsohn: Cantata Bucureștiului, soliști: Elena Cernei și Alexandru Voinescu.

SALA C.C.S.

14 octombrie. — Concert simfonic al Filarmonicii de stat „Banatul" din Timișoara. Dirijor: Mircea Popa. In program: E. Cuteanu: Suita I-a; E. Lalo: Simfonia spaniolă pentru vioară și orchestră, solist: Nicolae Drăgoi; Dvorak: Simfonia a V-a (din „Lumea nouă").

16 și 17 octombrie. — Concert simfonic dat de orchestra Ansamblului C.C.S. Dirijor: Sergiu Comissiona. In program: Paul Constantinescu: „Haiducii" tablou coregrafic (prima audiție); Arno Babadjanian: Baladă eroică (variațiuni pentru pian și orchestră); Serghei Prokofiev: „Petrică și lupul", povestire simfonică; P. I. Ceaikovski: „Romeo și Julieta" uvertură-fantezie. Soliști: tenorul Traian Uilecan și pianista Elvira Loebe. Povestitor: Aurora Eliad.

25 octombrie. — Spectacol de gală dat de Capella Emerită de stat de Bandurişti din R.S.S. Ucraineană sub conducerea lui A. Z. Minkovski, maestru emerit al artei din R.S.S. Ucraineană. In program: cîntece populare lirice și cu subiect istoric.

ARENELE LIBERTAȚII

6 septembrie. — Concert de valsuri dat de Orchestra Filarmonica de Stat. Conducerea muzicală: Mihail Dăscălescu. Soliști vocali: Dora Massini, Yolanda Mărculescu, Magda Ianculescu și Valentin Teodorian. In program: Weber, Johann Strauss, Ceaikovski, Glinka, Verdi, Gounod, Suppé, Alfred Mendelsohn, Richard Strauss, Dunaevski, Sibelius, Moscovski, Haciaturian, Vladimirov și Waldteufel.

„Sovetskaia Muzîka" nr. 8/1954

Numărul 8 pe luna August, al revistei „Sovetskaia Muzica" se deschide cu articolul „Despre profesia de compozitor şi educaţia tineretului" de R. M. Glier (articol reprodus fragmentar în revista „Muzica" nr. 9/1954). E. Groşeva, membră în colegiul redacţional al revistei „Sovetskaia Muzica", iscăleşte prezentarea operei „Calvarul" de A. Spadavekkia, pe motivele trilogiei cu acelaşi nume, de Alexei Tolstoi. Opera începe cu un tablou din primele zile ale instaurării puterii sovietice la Petrograd şi se încheie cu imagini din victorioasa apărare a Ţaritînului. De-a lungul ei, principalul erou îl constituie masele populare revoluţionare în lupta împotriva reacţiunii gardiştilor albi. Strîns împletită cu lupta generală se desfăşoară în faţa ochilor spectatorilor viaţa şi transformarea unor eroi ca Daşa şi Teleghin, Katia şi Roşcin. E. Groşeva relevă marile calităţi ale muzicii lui A. Spadavekkia care, deşi nu a fost îndeajuns ajutat de libret, a reuşit în mare măsură să reliefeze şi să caracterizeze figurile eroilor. E Groşeva analizează critic felul cum a folosit compozitorul mijloacele de expresie caracteristice operei, felul cum a rezolvat sarcinile puse în faţă de dramaturgia muzicală.

In legătură cu apropierea plenarei a VIII-a a conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., care va fi consacrată problemelor simfonismului sovietic, a început publicarea de studii cu privire la muzica simfonică în U. R. S. S. şi problemele dezvoltării ei.

Astfel, Simfonia a VII-a a compozitorului leton Ianis Ivanov este analizată de I. Vitolin. După ce prezintă un scurt istoric al muzicii letone şi marele avînt pe care-l cunoaşte aceasta în anii puterii sovietice, autorul dă date biografice sumare despre Ianis Ivanov (n. 1906). Invingînd unele influenţe formaliste din creaţia sa, I. Ivanov a îmbogăţit tezaurul muzicii sovietice cu lucrări de valoare ca Simfonia a VI-a şi a VII-a. Aceasta din urmă (alcătuită din patru părţi: allegro, allegro molto, andante, allegro) se distinge prin expresivitatea imaginilor muzicale, căldura şi umanismul lor. I. Vitolin analizează mijloacele de expresie folosite de compozitor pentru a oglindi un conţinut de idei şi sentimente inspirat din viaţa contemporană, din lupta maselor populare. Tot în nr. 8 se analizează două creaţii ale tinerilor compozitori: Oratoriul „Iulius Fucik" de N. Karetnikov şi Concertul pentru pian şi orchestră de Rodion Scedrin (n. 1932).

Oratoriul lui N. Karetnikov este alcătuit din şase părţi şi inspirat de „Reportaj cu ştreangul de gît" de Iulius Fucik. Muzica oratoriului este originală deşi în ea se fac resimţite influenţe ale lui J. S. Bach, A. P. Borodin şi S. Prokofiev. Ea dovedeşte înalta măiestrie profesională a tînărului compozitor, remarcabilul său simţ al culorii. Autorul relevă ca fiind cele mai frumoase partea I-a şi partea a IV-a a oratoriului, dar arată că părţile în care apar soliştii nu sînt atît de convingătoare (aceasta se datoreşte în bună parte libretului). In încheiere sînt subliniate calităţile lui Karetnikov şi grija cu care trebuie înconjurat şi cultivat talentul său.

Iurii Levitin analizează Concertul pentru pian şi orchestră de Rodion Scedrin, o lucrare emoţionantă, cu un pregnant caracter naţional, în care se vede legătura creaţiei tînărului compozitor cu muzica lui Musorgski şi Rahmaninov. Bogăţia conţinutului şi prospeţimea stilului sînt caracteristicile de bază ale acestui concert. Analizînd şi făcînd o apreciere pozitivă a celor patru părţi ale concertului, I. Levitin arată totodată că finalul nu este la înălţimea celor trei părţi anterioare (autorul explică aceasta prin faptul că tema a II-a nu aduce ceva nou). I. Levitin relevă deosebitul simţ al orchestraţiei, propriu lui R. Scedrin şi îl îndeamnă pe acesta să muncească cît mai mult şi mai bine pentru ca realul său talent să ajungă la deplină înflorire.

La rubrica „Insemnări din zilele noastre" se publică articolul „Cîntecele din Pereiaslav". In articol se face o dare de seamă a rezultatelor expediţiei unui colectiv de folclorişti şi etnografi ai Academiei de Ştiinţe din Ucraina.

La rubrica „Problemele moştenirii" se publică materialul memorialistic „Intîlniri şi amintiri", de Boris Asafiev precum şi articolul „Cehov şi muzica", de I. Kremlev. Se publică de asemenea fragmente din corespondenţa dintre A. Serov şi V. Jukova în timpul cît compozitorul lucra la opera sa „Judith".

Rubrica „Teatrul muzical" cuprinde o amplă prezentare a spectacolului cu opera „Vecerniile siciliene" de Verdi la teatrul „K. Stanislavski şi Vl. Nemirovici-Dancenko" iscălită de L. Solovţova.

Rubrica „Din sălile de concert" cuprinde o scurtă dare de seamă a spectacolelor care au avut loc în cadrul aniversării a 150 de ani de la naşterea lui Glinka, însemnări despre stagiunea simfonică de la Moscova şi Leningrad, cronica concertelor date de muzicienii englezi în U. R. S. S. precum şi cronica vieţii de concerte.

La rubrica „Muzica şi realitatea" se publică o trecere în revistă a scrisorilor primite de redacţie de la cititori, în legătură cu muzica uşoară. Scriu marinari şi elevi, conducători de orchestră de muzică uşoară şi studenţi. Părerile sînt împărţite. Din articol reiese necesitatea îmbunătăţirii continue a creaţiei de muzică uşoară sovietică şi a activităţii ansamblurilor de estradă şi de muzică distractivă.

La aceeaşi rubrică se publică foiletonul „Convorbirea continuă" de M. Lvov.

„Revista presei" cuprinde materialele „Jubileul Glinka în presă", „Prin paginile ziarului bielorus „Literatura şi arta", „Muzica în staţiunile de odihnă". Se publică de asemenea corespondenţe din Bielorusia, Uzbekistan, Gorki, etc.

La rubrica „De peste hotare" se publică articolul „Primăvara la Praga 1954" de I. Martinov, „Călătorie în Grecia" de Zara Doluhanova, o scrisoare din Coreea şi scurte ştiri.

Sub titlul general „Bibliografie şi notografie" apar recenzii ample despre Tomul V de scrisori şi documente ale lui M. I. Glinka (M. Sokolov), despre cartea Valentinei Konen „Schubert" (D. Jitomirski), despre monografia V. A. Uspenski de I. Pekker (M. Blok), despre unele formaţii cuprinse în cartea „Problemele dramaturgiei muzicale în operă" de M. Druşkin (P. Mikulin), etc.

„Cronica" relatează dezbaterea de la Uniunea Compozitorilor în jurul baletului „Spartacus" de A. Haciaturian, întîlnirile dintre muzicienii chinezi şi muzicieni sovietici, ş.a.

Ca supliment la numărul 8 al revistei „Sovetskaia Muzika" se publică fragmente din baletul „Spartacus" de Aram Haciaturian.

In atenţia tinerilor noştri interpreţi

A intrat în tradiţie ca în fiecare an să se desfăşoare în cadrul festivalului „Primăvara la Praga" un concurs internaţional de tineri muzicieni. Sînt cunoscute succesele obţinute de cîntăreţii şi instrumentiştii români la aceste manifestări internaţionale. In anul ce vine, concursul din cadrul „Primăverii la Praga" va fi consacrat tinerilor violoncelişti şi va purta numele lui Gamuş Vigan (1855—1920). Acesta a fost un eminent interpret şi pedagog ceh al cărui nume a depăşit mult hotarele patriei sale fiind cunoscut în Rusia, Germania, Olanda, Belgia, ş.a.

La concurs vor putea lua parte violoncelişti din toate ţările, care la data concursului (2 mai 1955) nu vor fi împlinit 25 de ani, adică se vor fi născut după 31 decembrie 1930. Inscrierile se primesc pînă la 31 ianuarie 1955.

In prima etapă a concursului, anonimă (interpreţii cîntă în spatele perdelei) se vor cînta în mod obligatoriu anumite lucrări de I. V. Stamic, D. Popper, M. Reger, I. Rjiidki. Candidaţii admişi la etapa a doua, care nu mai este anonimă, vor trebui să interpreteze anumite lucrări de J. S. Bach, A. Dvorak, P. I. Ceaikovski, ş.a. Insfîrşit, candidaţii admişi la etapa a III-a vor cînta la alegere un concert (sau o parte de concert) de violoncel. La concurs se vor acorda importante premii. Comitetul festivalului muzical internaţional pune la dispoziţia celor interesaţi partiturile lucrărilor obligatorii (printre care se află şi lucrări mai puţin cunoscute de autori cehoslovaci).

Viitoarele concursuri internaţionale din cadrul „Primăverii la Praga": 1956 — Concursul violoniştilor pentru premiul „Jan Kubelik"; 1957 — Concursul pianiştilor pentru premiul „Bedrich Smetana".

CALENDAR MUZICAL

2 noiembrie

1854 — a murit la Bucureşti Anton Pann (n. 1794 în Bulgaria).

4 noiembrie

1924 — a murit la Paris compozitorul Gabriel Urbain Fauré.

5 noiembrie

1494 — s-a născut la Nürnberg Hans Sachs, maestru cîntăreţ şi poet.

11 noiembrie

1924 — a murit la Paris compozitorul rus Serghei Mihailovici Liapunov.

17 noiembrie

1939 — a murit la Bucureşti basul George Folescu.

18 noiembrie

1889 — s-a născut la Milano soprana de coloratură Amelita Galli-Curci.

20 noiembrie

1894 — a murit la Peterburg pianistul şi compozitorul Anton Rubinstein (n. 1829).

28 noiembrie

1829 — s-a născut la Wechwotznez lîngă Balta pianistul şi compozitorul Anton Rubinstein.

29 noiembrie

1924 — moare la Bruxelles compozitorul Giacomo Puccini (n. 1858).

SUMARUL:

O înaltă apreciere a muzicii noastre	* * *	1
Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pentru lucrările deosebit de valoroase realizate în anul 1953, în domeniul muzicii	* * *	2
Creaţia populară, oglindă vie a luptei poporului pentru o viaţă mai bună	*V. Damian*	3
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Despre muzica de dans	*I. Vasilescu*	10
Muzica filmelor de desen animat şi de păpuşi	*M. Rădulescu*	14
In legătură cu scenariile muzicale radiofonice — *Răspunsul redacţiei de critică şi muzicologie a Dir. Muzicale din Direcţia Generală a Radiodifuziunii* —		20
NOI CREAŢII ROMINEŞTI		
Sonata pentru pian de Ana Severa Benţia	*D. Gheciu*	25
DIN MUZICOLOGIA SOVIETICA		
Problema conflictului în muzica simfonică	*M. Tarakanov*	28
FRUNTAŞII MUZICII ROMINEŞTI		
Sabin Drăgoi — la împlinirea a 60 de ani	*G. Breazul*	33
DOCUMENTE — AMINTIRI		
Pe marginea unor scrisori ale lui Béla Bartók	*Şt. Lacatoş*	39
VIAŢA MUZICALA — *Cu prilejul Lunii Prieteniei Romîno-sovietice* —		
Un eminent reprezentant al muzicii sovietice: R. M. Glier	*G. Georgescu*	41
R. M. Glier în mijlocul muzicienilor noştri	* * *	42
Strălucitele manifestări de artă populară ale Capellei Emerite de Stat de bandurişti din R.S.S. Ucraineană	*S. Drăgoi*	45
Concertul de la Oraşul Stalin	*M. Andrieşi*	46
O aleasă măiestrie a dansului	*H. Ierea*	47
Spectacolele prezentate de Ansamblul de Cîntece şi Dansuri al Armatei Populare Chineze de eliberare	*D. D. Stancu*	48
Prin sălile de concert	* * *	51
RECENZIE		
„Sovetskaia Muzîka nr. 8/1954	* * *	53
In atenţia tinerilor noştri interpreţi		54
Calendar Muzical		54

SUPLIMENTE:

CINTECE DIN FILME ŞI SPECTACOLE MUZICALE

40 pag — 5 lei

DIN MUZICA ŞI MUZICOLOGIA ŢARILOR DE DEMOCRAŢIE POPULARA

16 pag — 1 leu

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA No. 2, Strada Brezoianu 23—25, c. 547

DIN MUZICA ŞI MUZICOLOGIA ŢĂRILOR DE DEMOCRAŢIE POPULARĂ

LIU ŢZI: **Despre muzica populară chineză**

THEODOR HIRNER: **Pe scurt despre muzica şi muzicienii din Slovacia**

L. DEMENYY: **Scrisorile lui Béla Bartók în Romînia**

K. P. SÁDLO: **Inalta şcoală a tinerilor maeştri cîntăreţi**

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT

Nr. 10/1954

„MUZICA"

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Despre muzica populară chineză

de LIU-ŢZI

Autorul prezentului articol, Liu-Ţzi, este unul dintre cei mai de vază compozitori şi muzicologi din noua Chină. El este preşedintele Uniunii activiştilor muzicali din China. Articolul este reprodus după revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 11/953.

In ultimii ani au fost editate în China numeroase culegeri de muzică populară. Acest fapt nu numai că a lărgit cunoştinţele noastre despre minunatele bogăţii aflate în tezaurul naţional al creaţiei populare, dar în acelaşi timp a pus în faţa noastră sarcina studierii serioase şi aprofundate a măreţei moşteniri de muzică populară.

Trebuie să spunem că printre muzicienii chinezi nu există încă un punct de vedere unitar asupra cîntecului popular; în special noi nu am elaborat încă o metodă justă pentru studierea şi însuşirea experienţei uriaşe şi multiseculare a muzicii populare, pentru a crea noi lucrări, corespunzătoare actualităţii.

Se mai întîlnesc oameni care neagă în general necesitatea de a studia şi de a se apropia de muzica populară, invocînd ca motiv că ea ar fi fost creată în cadrul societăţii feudale şi că prin urmare ar fi străină psihologiei actuale a poporului. Ei consideră că folosirea cîntecului popular în creaţia compozitorilor contemporani nu este nimic altceva decît ...formalism. Mulţi afirmă că cîntecele noastre populare, care nu cunosc polifonia şi nu au un suport armonic, nu pot servi drept bază pentru dezvoltarea şcolii componistice naţionale. Sprijinindu-ne pe muzica populară, spun ei, noi nu vom putea niciodată să ridicăm cultura muzicală chineză pînă la nivelul muzicii lui Beethoven şi Ceaikovski.

Fără îndoială că şi unii şi alţii greşesc profund. Ei înţeleg greşit însăşi esenţa creaţiei muzicale populare şi, apărînd punctul lor de vedere greşit, frînează dezvoltarea muzicii noi chineze. Aceşti teoreticieni nu cunosc viaţa şi nu înţeleg psihologia poporului chinez. Ei au fost întotdeauna rupţi de viaţa şi de lupta maselor muncitoare. De aceea ei nu înţeleg legătura organică a muzicii populare chineze cu viaţa de toate zilele a oamenilor muncii; pentru ei forţa realistă a creaţiei de cîntece populare este ininteligibilă. Ei rup creaţia contemporană de practica muzicală seculară a poporului, ajungînd pînă la afirmaţia absurdă că muzica populară ar fi ...muzică feudală.

Incercînd să dovedească justeţea afirmaţiilor lor, ei vorbesc despre „lipsa de valoare" a muzicii populare chineze întrucît ea este lipsită de o bază polifonică şi armonică. Ei stabilesc în arta muzicală două categorii: „superioară" — bazată pe formele dezvoltate din muzica Europei apusene — şi „inferioară" care corespunde reprezentărilor poporului. Pentru astfel de teoreticieni există un singur etalon: „etalonul apusului". Tot ceea ce nu corespunde acestui etalon a fost respins de ei. Acesta este un punct de vedere antiistoric, al unor oameni lipsiţi de simţul mîndriei naţionale.

Cultura naţională muzicală s-a dezvoltat întotdeauna şi se dezvoltă pe baza muzicii populare. Aceasta este o lege. Cîntecele populare reprezintă creaţia colectivă a maselor, creaţie care reflectă însăşi viaţa societăţii, activitatea de muncă, lupta de clasă şi ideologia maselor.

Sînt cunoscute remarcabilele cuvinte ale lui Maxim Gorki: *„Folclorului îi este străin pesimismul, în ciuda faptului că creatorii folclorului au dus o viaţă grea, că exploatatorii au făcut ca munca lor chinuitoare, de robi, să fie lipsită de sens, iar viaţa lor personală să fie lipsită de drepturi şi de apărare. Dar cu toate acestea colectivul parcă este conştient de caracterul lui nemuritor şi este încrezător în victoria sa asupra tuturor forţelor ce-i sînt vrăjmaşe"* [1]).

De pildă, este destul să cercetăm cîntecele populare din provincia Hebei, pentru ca să ne convingem de justeţea deplină a acestor cuvinte ale lui M. Gorki. Regimul feudal, aspru şi vrăjmaş poporului, a pus o amprentă grea pe toate laturile vieţii sociale, pe viaţa familiei. Cu toate acestea, cîntecele populare din acea epocă se remarcă printr-un înalt umanism, prin dragostea faţă de omul simplu. Adeseori în ele a răsunat protestul împotriva cruzimii şi nedreptăţii.

Să luăm de pildă cîntecul popular „Siaobaiţai" („O căpăţînă mică de varză") din provincia Hebei. In acest cîntec, lipsit de artificialităţi, se vorbeşte despre o mamă vitregă răutăcioasă, care se purta aspru cu fiul ei vitreg. Cuvintele şi melodia acestui remarcabil cîntec zugrăvesc veridic şi simplu soarta tristă a băie-

[1]) M. Gorki. Raportul ţinut la I-ul Congres unional al scriitorilor sovietici — 1934.

ţelului care şi-a pierdut mama lui dragăstoasă şi suferă îngrozitor din cauza persecuţiei mamei sale vitrege. Forţa acestui cîntec constă în caracterul adînc tipic al conţinutului care emoţionează pe toate mamele, în caracterul veridic al imaginii artistice reprezentînd copilul lovit de soartă.

Exemplul pe care ni-l dă acest cîntec arată cît de profund percepeau cîntăreţii poporului realitatea grea ce-i înconjura, cît de pregnant ştiau ei să oglindească viaţa în creaţia lor.

Mai este oare nevoie să dovedim că asemenea cîntece, cu toată simplitatea mijloacelor de expresie, necunoscînd polifonia şi armonia, cuprind în ele înalte valori artistice? Calitatea artistică a unui cîntec se determină nu după dimensiunile şi complexitatea formei ci după profunzimea conţinutului şi după caracterul lui popular. Muzica trebuie să exprime simţămintele şi gîndurile poporului, să-l însufleţească în lupta pe care o duce pentru o soartă mai bună, pentru dreptate. Lucrarea cea mai mare şi mai complicată din punctul de vedere al formei, dacă nu oglindeşte veridic viaţa poporului, idealurile şi năzuinţele sale, nu va putea fi pusă alături de un cîntecel simplu, dar în care se reflectă suflul vieţii poporului. Un astfel de cîntec, cu toată simplitatea sa, este mai valoros şi mai necesar decît o simfonie sau un oratoriu care deşi e mare şi complicat, poate să nu spună nimic nici gîndurilor, nici inimii.

Dacă simplitatea formei din cîntecul popular chinez este considerată ca o lipsă, atunci aceeaşi obiecţie poate fi adusă oricărei culturi muzicale populare. Aceasta pentru că simplitatea şi lipsa de artificialitate sînt proprii creaţiei populare a tuturor naţiunilor. Sîntem profund convinşi că folclorul muzical al poporului chinez, deosebit de felurit şi de bogat în conţinut, prin valorile sale artistice, nu este de loc mai prejos de folclorul oricărui popor european. Cu toate acestea, muzica profesioniştilor noştri cedează în faţa celei apusene în ceea ce priveşte măiestria, tehnica, în ceea ce priveşte forma. In prezent, în faţa compozitorilor chinezi se deschid orizonturi nemărginite pentru crearea unei culturi muzicale înalte, dezvoltate multilateral.

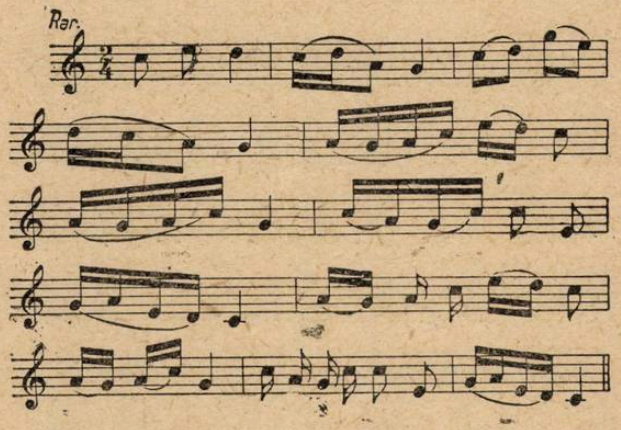
O pildă înaltă de adevărată slujire a culturii poporului ne este dată de marii compozitori ruşi Glinka, Ceaikovski, Musorgski, Rimski-Korsakov, care pe baza muzicii populare au creat minunata şcoală naţională rusă, ce a îmbogăţit arta universală cu o serie întreagă de remarcabile lucrări clasice.

Tot astfel şi muzica populară chineză aşteaptă să fie dezvoltată continuu. Cît de repede va atinge muzica noastră profesionistă un înalt nivel artistic? Acest lucru depinde în primul rînd de creşterea ideologică, de dezvoltarea şi perfecţionarea măiestriei artistice a muzicienilor chinezi profesionişti şi în primul rînd a compozitorilor. Iar ridicarea nivelului ideologic şi profesional al compozitorilor presupune studierea adîncă şi multilaterală a muzicii populare. Fără aceasta nu se poate concepe crearea unor lucrări muzicale cu adevărat de mase, care să aibă un conţinut adînc şi o formă naţională.

Incepînd de la compozitorul Nie Er şi în special după cunoscuta cuvîntare a marelui conducător al poporului chinez Mao Ţze-Dun (la consfătuirea activiştilor din domeniul literaturii şi artei care a avut loc la Lenian în primăvara anului 1942) creaţia compozitorilor chinezi se dezvoltă pe un drum nou. Răspunzînd chemării lui Mao Ţze-Dun, activiştii noştri din domeniul artei s-au întors cu faţa spre popor. Compozitorii noştri (în orişice caz, majoritatea lor) au pornit la studierea muzicii populare. In aceasta constă chezăşia succeselor viitoare ale muzicii chineze profesioniste.

Intorcîndu-ne la problema studierii muzicii populare, vrem să amintim cititorilor noştri marea diversitate de gen a cîntecului chinez. Alături de numeroasele cîntece de muncă, lirice şi de ritual, poporul chinez a creat multe cîntece în care se exprimă protestul împotriva cruntei exploatări a ţăranilor de către moşierii feudali. Adeseori, tema luptei pentru libertatea şi fericirea poporului a căpătat în cîntec o formă alegorică. Cu toate acestea şi în astfel de cîntece se vădesc întotdeauna sentimentele de dragoste faţă de omul muncitor simplu şi ura faţă de asupritori.

Iată, de pildă, „Cîntecul despre vrăjitorul orb", compus cu multe veacuri în urmă în provincia Hebei. In el se povesteşte simplu, şi într-o formă poetică, despre viaţa satului chinez, se satirizează cu un humor fin încercările vrăjitorului din sat de a înşela ţăranii. Melodia corespunde întru totul textului din cîntec:



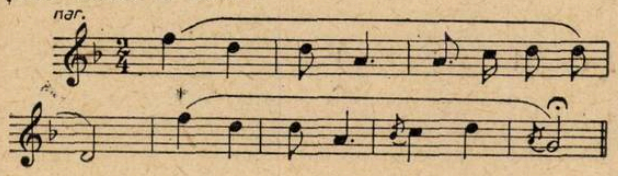
Printre vechile cîntece ţărăneşti sînt şi unele în care nu există un protest direct împotriva nedreptăţii sociale. Dar şi în aceste cîntece se vădeşte optimismul oamenilor simpli ai muncii, se cîntă bucuria dragostei.

In munca de studiere a cîntecului popular este necesar ca el să fie cercetat ca o unitate strînsă dintre text şi muzică. Nimic nu poate fi mai greşit decît poziţia acelor muzicologi care reduc studierea doar la analiza structurii

lui formale, aplicînd veşnic etalonul muzicii apusene. Se înţelege că avînd o astfel de atitudine, nu numai că nu se vor putea dezvălui legile de dezvoltare a foiclorului muzical naţional, dar nu se va putea da nici o descriere justă a unui cîntec popular.

Structura cîntecului popular este foarte simplă, însă în spatele acestei structuri simple se ascunde un conţinut mare şi bogat din punct de vedere emoţional. Să dau cîteva exemple.

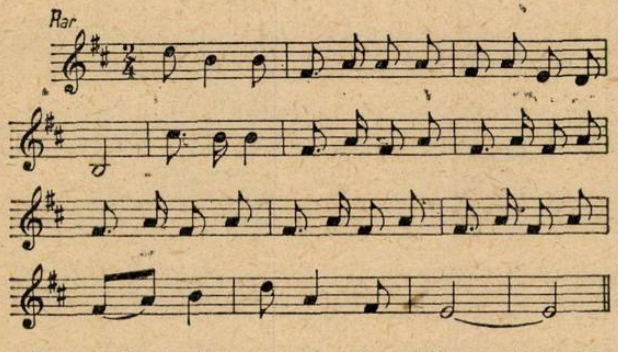
In provincia Siuiuan circulă un cîntec popular cu următorul text: „In ziua cînd ai plecat, bătea vîntul puternic de miazănoapte. Imi era atît de frică pentru tine, mă frămîntam mult pentru tine". Talentatul creator al acestui cîntec repetă de două ori o melodie foarte simplă şi expresivă, schimbînd foarte puţin doar sfîrşitul frazei a doua:



Trebuie să recunoaştem că atunci cînd cîntăreţul a compus acest cîntec, el a intuit perfect forma muzicală.

Iată conţinutul unui alt cîntec, care circulă în aceeaşi provincie: „Spune-i iubitei că au trecut trei zile şi trei nopţi de cînd nu mănînc, nu beau nimic şi nu vorbesc cu nimeni. Am îngălbenit şi am slăbit pentru că îi duc dorul..."

Probabil că un compozitor de profesie ar fi început să caute mijloace complicat alese pentru redarea stărilor sufleteşti din acest cîntec şi ar fi creat ceva în genul romanţei. Artistul popular, folosindu-se de cea mai simplă formă, a compus un cîntec deosebit de unitar în ce priveşte stările sufleteşti:



Fraza de încheiere care dezvoltă motivul dorului este, de fapt, dezvoltarea imaginii melodice iniţiale. Necunoscutul muzician a împărţit cu măiestrie cuvintele cîntecului! El a realizat cu mijloace reduse şi într-o formă simplă o expresivitate inspirată.

Pot fi aduse un mare număr de astfel de exemple care vădesc desăvîrşirea artistică a conţinutului şi formei din cîntecele populare, corespondenţa profundă şi organică ce există în ele între text şi muzică. Este imposibil să nu te entuziasmezi de diversitatea nesfîrşită a structurii cîntecelor populare chineze, de caracterul lor original, de coloritul lor pregnant.

O sarcină de cea mai mare importanţă a compozitorilor noştri este aceea de a studia cu perseverenţă cîntecele populare din diferitele provincii ale Chinei. Cîntecul popular îi va învăţa pe compozitori nu numai să înţeleagă profund şi veridic viaţa poporului şi caracterul naţional, dar în acelaşi timp le va da modele minunate de întruchipare creatoare a conţinutului de viaţă într-o formă simplă şi bine închegată.

Este necesar să se clarifice problema naturii melodicei cîntecului popular chinez. Există părerea conform căreia cîntecul popular ar fi o formă originală a graiului popular local, şi că melodia lui ar fi strîns legată de structura intonaţională a vorbirii. Fără îndoială că nu se poate nega legătura muzicii populare cu dialectele locale. De altfel lucrul acesta explică şi coloritul specific pe care-l au cîntecele populare din diferitele provincii ale Chinei. Totuşi nu acesta este lucrul principal în apariţia şi dezvoltarea muzicii populare. Pentru că nu trebuie să uităm că muzica oglindeşte viaţa poporului, ideologia lui, structura simţămintelor şi gîndurilor lui.

Un vechi proverb chinez spune: „După sunet poţi afla inima omului. Cînd omul simte o bucurie, el o exprimă în cuvinte. Iar cînd cuvîntul nu-i este de ajuns, el o cîntă".

Eminentul istoric chinez Sîm Ţian (sec. al II-lea î.e.n.) scria: „Cuvintele pot fi înşelătoare, oamenii s-ar putea să se prefacă, şi doar muzica este aceea care nu poate minţi".

Creaţia populară confirmă din plin justeţea acestor cuvinte. Creatorii de muzică populară exprimă întotdeauna just gîndurile, sentimentele şi dispoziţiile oamenilor simpli. De aceea, melodiile cîntecelor populare (cu toate că sînt legate de structura intonaţională a dialectelor locale) exprimă în primul rînd conţinutul lăuntric al textului, formînd un tot artistic cu cuvîntul poetic. Cu toată diversitatea lor în ceea ce priveşte melodica şi coloritul, determinate în special de particularităţile vieţii populare (şi de dialectele locale) din diferitele provincii, cîntecele populare exprimă, în acelaşi timp, profund, trăsăturile caracterului poporului chinez în general.

Dacă mai este nevoie de a dovedi afirmaţia că muzica populară se creează nu pe baza diferitelor dialecte ci este o expresie a vieţii naţionale, a relaţiilor sociale şi a năzuinţelor poporului, aş face o comparaţie, ca exemplu, între vechile cîntece din provincia Sensi de nord, în care se oglindeşte atît de adînc viaţa lipsită de bucurii a poporului chinez în perioada întunecată a feudalismului, şi cîntecele noi din aceeaşi provincie, în care se zugrăveşte pregnant viaţa fericită din R. P. Chineză. In cea mai mare parte, vechile cîntece sînt triste şi pătrunse de durere, pe cînd cele noi sînt stră-

bătute de eroismul luptei şi de entuziasmul în muncă. Aceste schimbări puternice sînt explicate prin măreţele transformări revoluţionare, reforma agrară, eliberarea ţărănimii chineze şi a clasei muncitoare de sub jugul feudalităţii, relaţiile sociale noi şi drepte. Milioane de muncitori şi ţărani chinezi au crescut şi s-au călit sub conducerea proletariatului chinez în frunte cu Partidul Comunist în lupta pentru o viaţă nouă şi fericită. Toate acestea şi-au găsit oglindirea şi în creaţia de cîntece populare.

După cum se ştie, structura melodică a cîntecelor nu este cea care determină, prin sine însăşi, caracterul şi fondul lor emoţional. Astfel, de pildă, cîntecele din provincia Hunan sînt construite de cele mai multe ori pe gama de şase trepte. Totuşi, unele dintre ele se remarcă printr-un caracter viu, vesel, altele exprimă durere, tristeţe sau sentimentul de evlavie. Comparînd cîntecele din Hunan cu cîntecele din provincia Siuiuan (care sînt bazate de asemenea pe melodia pe şase trepte) găsim o mare deosebire atît în caracterul muzicii cît şi în coloritul lor. Caracterul muzicii populare este determinat, după cîte se pare, în primul rînd de conţinutul ei. Se ştie, de pildă, că pentatonicul este semnul distinctiv pentru muzica naţională chineză şi scoţiană. Dar în acelaşi timp, cu toată această asemănare, culturile muzicale chineză şi scoţiană constituie ceva cu totul deosebit atît în ceea ce priveşte conţinutul cît şi forma.

Fiecare popor îşi are cultura sa artistică originală, legată de viaţa lui, de caracterul lui naţional şi de psihologia sa. Este necesar să se respecte prin toate mijloacele tradiţiile artistice ale fiecărui popor, să se contribuie la dezvoltarea liberă şi creatoare a acestor tradiţii.

Desigur că aceasta nu înseamnă că un popor poate înţelege doar acea muzică în care sînt imprimate trăsăturile caracteristice culturii naţionale respective. Chiar dacă am vorbi de China, putem să amintim că, în trecutul nu prea îndepărtat, populaţia unor provincii din ţară nu lua contact cu muzica populară din alte provincii. Lucrul acesta se explică prin faptul că clica reacţionară gomindanistă frîna prin toate mijloacele dezvoltarea culturală a poporului nostru.

In prezent aspectul este cu totul altul. După victoria revoluţiei, poporul chinez eliberat dezvoltă şi perfecţionează neîncetat cultura sa. El tinde cu aviditate spre tot ceea ce este nou, cu adevărat înaintat, îşi lărgeşte neîncetat orizontul său ideologic. Iată de ce cîntecul „S-a aprins răsăritul", în care se vorbeşte despre scumpul nostru preşedinte Mao şi care este compus în provincia Şensi de nord, a devenit un cîntec al întregii naţiuni, iubit în egală măsură în toată ţara — şi nu numai de chinezi dar şi de alte popoare care locuiesc în China. Mai mult decît atît, acest cîntec a cîştigat o largă popularitate şi dincolo de graniţele R. P. Chineze.

In faţa noastră stă minunatul exemplu al Uniunii Sovietice, ale cărei popoare făuresc cu mult succes o cultură muzicală variată şi bogată, socialistă în conţinut şi naţională în formă.

Studierea profundă şi sistematică a muzicii populare nu înseamnă nicidecum simpla imitare a modelelor ei sau stilizarea lor. Muzica populară este uşor de imitat. Este greu să creezi un lucru nou pe baza ei. Roade bogate şi minunate pot fi aduse numai printr-o atitudine creatoare faţă de această sarcină. Învăţînd de la popor, urmărind măreţele tradiţii ale creaţiei populare, noi nu trebuie să uităm niciodată că viaţa ne pune în faţă un nou conţinut, iar conţinutul nou cere şi o formă nouă şi frumoasă.

Pe scurt despre muzica şi muzicienii din Slovacia

— articol scris special pentru „Muzica" —

de TH. HIRNER

Compozitor
Vicepreşedinte al Secţiei Slovace
a Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci

In cursul scurtei mele călătorii de studiu în Bucureşti, am avut prilejul de a discuta cu reprezentanţi ai Uniunii Compozitorilor din R. P. R. In decursul discuţiilor ei şi-au exprimat dorinţa să le răspund la tema de mai sus, deoarece pînă acum nu aveau o literatură accesibilă în acest sens şi această temă îi interesează foarte mult. De asemenea, mi-au cerut să le înlesnesc ca cele relatate de mine să fie publicate în revista lor „Muzica". O fac cu mare dragoste; am însă dorinţa ca acest articol să fie înţeles ca o contribuţie care, din cauza materialului vast la care se referă, nu poate fi completă. De aceea el este numai o privire de orientare şi se leagă de lucrurile cele mai esenţiale.

Muzica noastră este bogată în cîntece populare, asupra frumuseţii cărora a fost atrasă atenţia celor care s-au apropiat vreodată de ea, atît în trecut cît şi în prezent. In aceste cîntece, poporul a dat expresie înaltului său talent muzical şi simţ artistic, ideilor sale,

bucuriei şi tristeţii lui. S-ar putea presupune că într-un asemenea popor ar fi trebuit să se dezvolte o individualitate puternică creatoare, care să înfăţişeze în forme artistice superioare, viaţa lui în deplinătatea bogăţiei sale. In trecut însă lucrurile nu stăteau aşa. Chiar dacă pe ici pe colo se ivea un mare talent muzical negăsind acasă la el un teren favorabil, el emigra şi crea pentru alt popor. Astfel de pildă compozitorul de origine slovacă Matej Kamienski (Kamenicky — 1788) a scris prima operă polonă. Josef Chudy (1793) a scris prima operă maghiară. Josef Ruzicka (1822) a scris o altă operă maghiară. Străduinţa făuririi unei culturi muzicale naţionale trece ca un lanţ de fier prin multe generaţii dar ajunge la punctul culminant de abia la sfîrşitul secolului trecut în munca meticuloasă de culegere şi armonizare a cîntecelor slovace dusă în multiplele cercuri din localităţile cele mai importante. Activitatea de culegere de cîntece populare care a început cu *Kollar* n-a dus însă la nivelul dorit din punct de vedere muzical.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea, culegătorii grupaţi pe lîngă *Matica Slovenska* au publicat trei culegeri de cîntece slovace *(Jan Valastan Dolinsky, Milan Lichard, Milos Ruppeldt,* ş.a.m.d.).

Muzica naţională slovacă nouă datează din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Inceputul acestei muzici a fost în strînsă legătură cu condiţiile economico-sociale dominante în Slovacia, care nu permiteau burgheziei slovace să se dezvolte din punct de vedere cultural, să ţină pasul, de pildă, cu burghezia cehă care era mai numeroasă şi mai puternică şi care a devenit protagonista, stimulentul şi a imprimat drumul vieţii culturale cehe. In timp ce creaţia literară slovacă a adus în această perioadă roade preţioase, creînd modele clasice, nu putem spune acelaşi lucru despre muzica slovacă. Cînd Ungaria a pornit în ultimii ani ai secolului trecut pe drumul industrializării capitaliste a Slovaciei, începe o desfăşurare mai bruscă a vieţii naţionale slovace. Apare o intelectualitate tînără slovacă, care pleacă să-şi facă studiile în străinătate şi intră într-un contact mai strîns cu intelectualitatea cehă.

Un exemplu tipic al acestei situaţii în viaţa muzicală este *Jan Levoslav Bella* (1843-1936) născut la Lipt. Sv. Mikulas, care întruchipa toate speranţele de a deveni un compozitor de tipul lui Smetana. Cu toate că s-a încadrat de la început în cercurile progresiste ale burgheziei slovace, condiţiile nefavorabile l-au constrîns să emigreze la Sibiu, unde a activat 38 de ani în calitate de organist, capelmaistru, compozitor şi pedagog. A compus coruri bisericeşti, muzică pentru orgă, muzică de cameră; menţionez aci numai poemul simfonic „Soartă şi ideal" şi opera „Fierarul Wieland", care sînt considerate ca cele mai bune din creaţiile sale orchestrale.

Bella e fondatorul muzicii noastre noi. Păcat însă că şederea sa îndelungată la Sibiu l-a rupt de seva vitală a Slovaciei şi nu i-a permis să dedice întreaga sa activitate vieţii muzicale slovace.

Aceste condiţii nefavorabile i-au lovit şi pe alţi compozitori ai noştri ca *Viliam Figus Bystry* (1875-1937) şi *Mikulas Moyzes* care n-aveau decît un singur gînd: să creeze o muzică naţională. O mărturie în această privinţă sînt concepţiile lor şi însăşi creaţia lor, care se inspiră din izvorul folclorului. Insemnătatea lor este însă mare, deoarece au creat opere realiste care au oglindit sentimentele poporului slovac. Opera lui Figus Bystry, „Detvan", s-a prezentat la Teatrul Naţional din Bratislava.

Mai bogată şi la un nivel artistic mai ridicat este creaţia lui Mikulas Moyzes care, sprijinindu-se pe folclor, a pornit pe calea unor forme superioare. Din creaţiile sale menţionez cîntecul „La veghe", balada „Ctibor", patru cvartete de coarde, compoziţia pentru orchestră „Scherzo" şi prima simfonie slovacă intitulată „Munţilor". Mikulas Moyzes este şi el unul dintre stîlpii fondatori ai creaţiei muzicale slovace.

Generaţiei de compozitori mai vîrstnici îi aparţine şi *Mikulas Schneider Trnavsky* (1881) care mai trăieşte încă. După efectuarea studiilor sale la Budapesta, Viena şi Praga, el a găsit un teren permanent de activitate la Trnava. El a fost elevul compozitorului Zoltan Kodaly. Studiind la Praga, Mikulas Schneider Trnavsky a înţeles necesitatea de a crea pentru popor şi s-a ţinut consecvent pe această cale. Prin creaţia sa de coruri şi cîntece, el a devenit unul dintre cei mai iubiţi compozitori slovaci. Menţionez în special colecţiile sale „Flori mărunte", „Lacrimi şi zîmbete", „Din inimă". Este cunoscută sonata lui pentru vioară şi pian, sonatina pentru pian, creaţia orchestrală „Dumka şi dans", poemul simfonic „Pribina" şi opereta „Bellarosa", etc. Prin întreaga sa operă, Schneider Trnavsky se situează pe o platformă realistă şi naţională.

O dezvoltare relativ mai intensă a început în muzica slovacă după primul război mondial, mai ales după înfiinţarea primei şcoli muzicale slovace la Bratislava în 1919.

Pentru prima oară s-au deschis porţile Academiei Muzicale şi Dramatice, talentatului nostru tineret muzical. Această instituţie, mai întîi particulară, statizată după 1939 şi denumită Conservatorul de Stat, a devenit pentru Slovacia pepiniera vieţii şi creaţiei muzicale. Din această şcoală au ieşit şi soliştii. Cele mai mari merite în formarea artistică a acestei şcoli le are *Frico Kafenda,* compozitor şi pedagog, în viaţă, care a fost pus în fruntea acestui institut datorită înaltelor sale calităţi artistice. Aci a dat prioritate activităţii pedagogice faţă de compoziţiile sale proprii, în majoritatea lor mu-

zică de cameră şi cîntece. A crescut o generaţie de pianişti slovaci şi a predat bazele compoziţiei lui Eugen Suchon, laureat al Premiului de Stat.

Începînd cu anul 1928 a devenit profesor de compoziţie *Alexander Moyzes* (n. 1906), fiul lui Mikulas Moyzes şi absolvent al Conservatorului din Praga şi al Şcolii de măiestrie a lui Vitezslav Novak. Prin apariţia lui ca compozitor şi pedagog, în viaţa muzicală slovacă, creaţia muzicală slovacă s-a ridicat pe o nouă treaptă artistică. El însuşi, ca un compozitor ce stăpînea cu măiestrie compoziţia, este foarte fecund în cele mai variate genuri, pornind de la orchestrarea cîntecelor populare, creaţia de coruri pentru Ansamblul artistic popular de cîntece şi dansuri din Slovacia (SLUK), muzica de cameră, pînă la muzica orchestrală şi simfonică, deschizînd drumul muzicii slovace naţională în formă şi socialistă în conţinut. Cele şase simfonii sînt cele mai cunoscute lucrări ale lui; ultima dintre ele este dedicată pionierilor. A scris uverturi (Flăcăii lui Janosik, Nikola Suhaj, Februarie), orchestrări de cîntece populare (Cîntă în munţi, In sus în sat, Răsună cîntece pe haturi, etc). Suita simfonică „In jos pe Vag", „Marşul simfonic", „Pentru pace, pentru patrie" şi „Cantata păcii". Însemnătatea lui A. Moyzes nu constă numai în creaţia sa, ci şi în activitatea sa pedagogică. A educat o serie de compozitori care ocupă un loc însemnat în muzica slovacă (*Kardos, Jurovsky, Ocenas, Freso, Holoubek,* etc). In prezent Alexander Moyzes e profesor de compoziţie la Academia de Arte Muzicale din Bratislava şi director artistic la *Sluk.*

In anul 1933 a început să activeze ca profesor la şcoala susmenţionată *Eugen Suchon* (1908), alt compozitor matur, absolvent al şcolii de măiestrie a lui Vitezslav Novak. Prin personalitatea lui, muzica slovacă se îmbogăţeşte cu un nou conţinut şi o înaltă măiestrie în compoziţie. Inspirat din balade populare, el a compus printre altele „Suita de balade" pentru orchestră, cantata „Psalm ţării subcarpatice", un ciclu de coruri bărbăteşti „Despre munţi" muzica pentru binecunoscutul film „Lupta se termină mîine" (pentru care a fost distins cu premiul de stat clasa II-a). Opera „Krutnava", distinsă cu premiul de stat clasa I-a, a pus bazele noii opere slovace, şi-şi croieşte drum prin toate scenele din ţară şi pe scenele de operă de peste hotare. Ultima lucrare a lui Suchon se cheamă „Metamorfoze", variaţie simfonică; ea oglindeşte lupta poporului slovac care a trecut prin catastrofe şi pogromuri pînă la eliberarea victorioasă. Din şcoala sa de compoziţie au ieşit *Zimmer, Urbanec, Mikula şi Andrasovan.*

In prezent Eugen Suchon e preşedintele Uniunii Compozitorilor Slovaci şi profesor la Academia de Artă Muzicală.

Din anul 1937 este profesor la Conservator (aşa este denumită în Slovacia şcoala medie de muzică n. n.) compozitorul *Jan Cikker* (n. 1911), absolvent al Conservatorului din Praga şi al şcolii de măiestrie a lui Vitezslav Novak.

Jan Cikker a compus „Simfonia primăverii", poemele simfonice „Lupta" şi „Dimineaţa", „Concertino pentru pian şi orchestră" pătruns de intonaţii naţionale, „Suita slovacă", „Sonatina pentru pian", dansul slovac „Dupak", Cantata „Omagiu lui Stalin" pentru care a fost distins cu Premiul de Stat. Ultima sa lucrare - opera „Juro Janosik" (haiducul) se află în pregătire pentru primul spectacol. Muzica sa este matură, pătrunzătoare şi are rădăcini adînci în sentimentele poporului. Cikker activează în calitate de profesor de compoziţie la Academia de Ştiinţe Muzicale din Bratislava. Cei trei profesori de compoziţie, Moyzes, Suchon şi Cikker, au trecut după anul 1945 de la Conservator la Şcoala superioară a Academiei Ştiinţelor Muzicale, iar locurile de profesori la conservator au fost ocupate de către generaţia tînără care a terminat şcoala de măiestrie fie cu Vitezslav Novak, fie în alte şcoli din străinătate. Din această generaţie cei mai însemnaţi sînt compozitorii proveniţi din şcoala lui Moyzes.

Dezider Kardoş, directorul Filarmonicii Slovace, locţiitor de preşedinte al secţiei slovace a Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, s-a debarasat foarte repede de tendinţele formaliste, s-a sprijinit pe folclorul Slovaciei de răsărit, a prelucrat sute de cîntece populare pentru orchestra populară radio şi, pătruns de spiritul muzicii populare, a creat lucrări însemnate şi progresiste. El a fost distins cu premiul cehoslovac al păcii pentru „Cantata păcii". Din lucrările sale orchestrale trebuie menţionate „Simfonia I-a", „Ţara mea natală" (uvertură-fantezie), „Uvertura Slovaciei de răsărit", „Cîntece şi dansuri din Slovacia de răsărit" şi ultima lucrare, cantata „Salut ţării mele". Dezider Kardoş lucrează în prezent la o lucrare simfonică şi la o operă.

Simon Jurovsky, secretarul general al secţiei slovace a Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, este autorul a cîtorva zeci de compoziţii muzicale pentru drame şi film, suite orchestrale, coruri, etc. Din ultimele sale creaţii menţionez în primul rînd „Cantata despre Gottwald", „Simfonia păcii" pentru pian şi orchestră de coarde, muzica de înalt nivel artistic pentru filmul „Pămînt nearat" şi Concertul pentru violoncel şi orchestră. Creaţia lui Jurovsky e caracterizată în cea mai mare măsură printr-o linie larg construită cu predominanţă lirică.

Andrei Ocenas, director al Conservatorului de Stat, prim locţiitor de preşedinte al secţiei slovace a Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, este un compozitor de muzică de cameră, coruri, muzică orchestrală şi cantate. Din ultima sa creaţie se remarcă mai ales cantata-trilogie „Invierea", cantata „Cîntec despre Partidul Comunist" şi „Concertul pentru violoncel şi or-

chestră". Ocenas este unul dintre primii luptători pentru o linie progresistă în muzica noastră.

Ladislav Holoubek, dirijor, compozitor de muzică de cameră, orchestrală, cantate şi operă, a contribuit prin opera sa „Apus de soare" la făurirea operei slovace. Din ultimele sale creaţii se remarcă mai ales cantata „Noapte cu lună" şi alte compoziţii mai mici pentru ansambluri.

Tibor Freso e prim dirijor al Operei de la Teatrul Naţional din Bratislava. Din creaţia sa menţionez oratoriul „Stabat Mater", scherzo-ul simfonic „Dimineaţa nouă" şi „Suita pentru pian".

Din şcoala lui Suchon a ieşit un compozitor talentat şi pătrunzător ca Jan Zimmer, autorul a două concerte pentru pian şi orchestră, al unui concert pentru vioară şi orchestră şi al suitei simfonice „Tatra".

Independent de şcoala din Bratislava s-a ridicat compozitorul *Otto Ferenczy,* profesor de teorie la Academia de Artă muzicală, autor al uverturii simfonice revoluţionare „Hurbanoska", al piesei pentru orchestră „Petrecere" şi al „Fanteziei de dans", piesă orchestrală inspirată din dansurile populare.

Pe lîngă compozitorii menţionaţi se află de asemenea un front larg de creatori însemnaţi de lucrări orchestrale, cantate, coruri, cîntece de masă, dansuri populare, muzică de operetă, estradă şi dans, compozitori care prelucrează cîntece populare, dintre care unii fac parte din generaţia celor mai vîrstnici, alţii din cea mijlocie iar alţii din cea tînără. Menţionez numai pe cei mai însemnaţi într-o scurtă trecere în revistă: *Albrecht, Andrasovan, Frantisek Babuşek, Gejda Dusik, Donatova, Elbert, Hirner, Hrusovsky, Nemet, Janko Matuska, Zdenko Mikula, Julius Mozi, Milan Novak, Josef Rosinsky, Bartolomej Urbanec* etc.

Paralel cu creşterea cadrelor de compozitori a crescut şi o nouă generaţie de tineri muzicologi, critici, istorici, folclorişti, strînşi în majoritatea lor în jurul Academiei de Artă muzicală şi a Universităţii din Bratislava. Aceştia sînt în primul rînd *Josef Kresanek,* autorul studiului „Cîntecul popular slovac din punct de vedere muzical", *Zdenek Novacek,* autorul studiului „Introducere în estetica muzicii", *Ştefan Hoza,* autorul lucrării „Opera din Slovacia", *Frantişek Polocek,* redactor şef al ediţiei „Cîntece slovace", *Ladislav Burlas,* compozitor istoric şi critic, *Zdenka Bokesova, Richard Rybaric, Ernest Zavarsky,* etc. Intr-un timp apropiat vor fi publicate lucrări mari la Institutul de Ştiinţă Muzicală despre trecutul şi prezentul nostru muzical.

In concluzie trebuie subliniat un fapt de cea mai mare însemnătate: dezvoltarea muzicală din Slovacia s-a făcut cu ajutorul cehilor, fie că era vorba de învăţămîntul soliştilor instrumentişti de la fondarea Academiei de Muzică, fie de faptul că majoritatea compozitorilor noştri au crescut la şcoala de măiestrie componistică din Praga.

Pînă în anul 1945 n-a existat o linie unitară în creaţia noastră şi compozitorii nu s-au situat cu toţii pe aceleaşi principii ideologice de creaţie. Anul 1945 a adus cu el condiţiuni de avînt nemaivăzut. Programul guvernamental din Kosice a proclamat marşul înainte al clasei muncitoare împreună cu toţi oamenii muncii de la oraşe şi sate. In această situaţie, prin colaborarea frăţească dintre cehi şi slovaci şi în condiţii de respect reciproc, s-a început să se făurească şi o linie nouă în muzica slovacă.

Visul secular al poporului slovac după eliberare s-a împlinit. Această eră trebuia cîntată. Compozitorii încep să înţeleagă însemnătatea socială a artei, se leapădă de balasturile inutile şi încep să vorbească în limbajul muzical al maselor largi. In aceste condiţiuni, şi mai ales după anul 1948, Uniunea Compozitorilor Cehoslovaci a mobilizat un front foarte larg de compozitori la activitatea creatoare.

Compozitorii slovaci, bucurîndu-se de sprijinul Partidului şi Guvernului, exprimă în acest front prin lucrările lor artistice dragostea lor pentru oamenii muncii. In fiecare an au loc două audiţii sub formă de concerte din creaţia nouă avînd o tematică actuală şi contemporană.

La ultima audiţie care a avut loc în toamna anului 1953, s-au prezentat 62 compoziţii scrise de 44 autori, cuprinzînd muzică de operă, simfonică, de cameră, cantate, cîntece, dansuri, etc.

Creaţia noastră muzicală începe să se îmbogăţească. Ea este într-o asemenea ascensiune cum n-am visat niciodată. Se ridică mereu noi cadre de compozitori care se situează în primele rînduri ale muzicii. Cu toţii dorim ca creaţia noastră să se dezvolte şi mai mult, ca să curgă ca un fluviu mare care să adape inimile tuturor oamenilor muncii doritori de pace şi frăţie între popoare.

Scrisorile lui Béla Bartók în Romînia

de L. DEMENYI

Opera lui Béla Bartók, marele muzician maghiar cunoscut în întreaga lume, este privită astăzi cu un interes crescînd de către toți oamenii progresiști. O dovadă în această privință o constituie faptul că apar din ce în ce mai multe cărți despre el, autorii acestora încercînd să schițeze figura lui Bartók, să-i analizeze lucrările, să valorifice marea lui operă, pentru a-l situa într-un loc corespunzător în istoria muzicii. Prima lucrare serioasă și mai amplă în acest sens este aceea a muzicologului sovietic Beliaev, care a apărut încă la începutul celui de al doilea deceniu al secolului nostru. Cartea lui Edwin Nüll, apărută în 1930, este prima lucrare germană care analizează operele pentru pian scrise de Bartók. Muzicologul belgian Denis Dille a scris, pe la sfîrșitul celui de al treilea deceniu al secolului nostru, două cărți despre Bartók. După moartea lui Bartók, survenită în toamna anului 1945, personalitatea lui a stîrnit un și mai viu interes.

Mai trebuiesc menționate cartea muzicologului francez Serge Moreux, apărută în 1949 și cea a muzicologului portughez Fernando Lopes Graca, apărută în 1953 (aceasta din urmă, dedicată lui Kadosa Pál). Prefața cărții scrise de muzicologul italian Carpitella, care cuprinde majoritatea articolelor de specialitate ale lui Bartók, se datorește lui Kodály Zoltán. Colin Mason, tînărul muzicolog progresist englez își pregătește lucrarea sa cu multă conștiinciozitate; pentru a procura materialul necesar, el a vizitat de două ori Ungaria (în 1948 și în 1954). In sfîrșit, nu de mult a apărut cartea cea mai vastă despre viața și opera lui Bartók Béla, scrisă de Halsey Stewens, muzicolog din Los Angeles. De asemenea avem cunoștință despre mai multe proiecte de cărți, la care se lucrează de ani de zile, ca de exemplu lucrarea muzicologului maghiar Gombosi Otto, care trăiește în America și aceea a dirijorului Serly Tibor născut în America. Articolele scrise despre Bartók sînt nenumărate.

Pe cît de îmbucurător este faptul că valorificarea creației lui Bartók se află în atenția generală, pe atît de justificată pare îngrijorarea muzicologilor maghiari față de faptul că s-a scris despre marele artist mai mult în străinătate decît în țara sa. S-ar părea că se repetă ceea ce s-a întîmplat cu Liszt Ferenc : deși literatura despre Liszt este foarte numeroasă în străinătate, o carte bună despre creația lui nu s-a scris în Ungaria nici pînă astăzi.

De ani de zile muzicologii din țara noastră se străduiesc în elaborarea unei monografii despre Bartók, această necesitate istorică constituind explicația firească a preocupărilor mele pentru scrisorile lui Bartók.

In jurul anului 1930, perioada cea mai fecundă a tinereții mele, opera întotdeauna plină de curaj și atitudinea consecventă a lui Béla Bartók față de șovinism au fost pentru mine de o importanță covîrșitoare. Un artist revoluționar tot atît de mare, în secolul XX, a fost numai poetul Ady Endre, care însă a murit de tînăr, astfel încît creația lui, aflată în continuă dezvoltare, nu a putut avea înrîurire asupra mea, niciodată nu mi l-am putut apropia.

De la vîrsta de 20 de ani (din 1935), m-am ocupat în foarte multe articole de arta lui Béla Bartók. Iar după moartea sa, în amintirea marelui muzician am scris chiar două broșuri (în anii 1946 și 1948). (Aceleași motive i-au determinat la redactarea unei cărți despre Bartók pe Kiss Béla în 1946, la Cluj și pe Molnár Antal la Budapesta).

Muzicologilor maghiari le revine însă sarcina să dezvăluie izvoarele inspirației marelui artist, legătura lui adîncă, pasionată și permanentă cu folclorul Europei răsăritene. Umanitarismul său exemplar, patriotismul fierbinte și în același timp prețuirea culturii celorlalte popoare, simpatia lui pentru poporul slovac și în special pentru poporul romîn, i-a atras lui Bartók ca prieteni și pe aceia care nu i-au înțeles opera, necunoscînd-o în adîncime. Trebuie să-l studiem pe Bartók și ca om, deoarece el a fost nu numai un excepțional compozitor, muzicolog sau pianist. Caracterul său închis și sever s-a datorat unei sensibilități și unui organism firav. Numai astfel a fost el în stare să-și dezvolte și să-și desăvîrșească, printr-o activitate febrilă, uriașa operă. Dar din firea lui închisă radia tot mai mult dragostea profundă pentru omenire.

Ideea că prin culegerea scrisorilor lui Bartók, va putea fi conturată figura, personalitatea lui, aparține marelui prieten, contemporan al lui Bartók, Zoltán Kodály.

Cînd în noiembrie 1947, pe cînd eram președintele Consiliului Artistic Maghiar din vremea aceea, Kodály Zoltán mi-a încredințat strîngerea și redactarea materialului necesar pentru un volum de documente despre Bartók, nu mi-am dat încă seama de însemnătatea acestei lucrări. Azi, cînd am în față cele trei părți ale acestei lucrări (două volume apărute și unul în curs de apariție), nu pot decît să admir îndrumările precise date de Kodály, prin care smulgîndu-mă din lumea „poetică" a biografiilor lui Bartók, m-a stimulat să prezint realitatea.

Primul volum (publicat în 1948) am putea spune că-și datorează apariția unei întîmplări norocoase. După aproximativ două luni de cercetări am reușit să string doar o duzină de scrisori. Iar rudele cele mai apropiate ale lui Bartók m-au informat că a existat o moștenire valo-

roasă de scrisori adresate de Bartók mamei sale, însă ele au fost distruse de bombardamentele celui de al doilea război mondial. Mama lui Bartók a murit în 1939 și el a fost crescut în condiții materiale grele; pînă la sfîrșitul vieții, Bartók și-a păstrat obiceiul de a o informa pe mama sa amănunțit despre turneele lui de concert. Astfel s-au strîns mai multe sute de scrisori, care au rămas ca cea mai prețioasă moștenire lăsată de către mama lui. Consider și astăzi ca cea mai mare surpriză din viața mea momentul solemn cînd, după o lungă convorbire cu sora lui Bartók, o femeie bătrînă și simpatică, această colecție de scrisori a apărut *totuși* din fundul unei lăzi. Pe baza a aproape o sută de scrisori din această colecție s-a născut, în vara anului 1948, primul volum al scrisorilor lui Bartók. A fost prima carte care ne-a permis să cunoaștem ceva din firea acestui om închis. In multe din ele recunoști pe maestrul în vîrstă, cu părul alb, dar exuberînd de tinerețe, cînd se revoltă împotriva tiraniei habsburgice. Acest volum de scrisori ne-a introdus în căminul lui Bartók, în frămîntările lui din tinerețe, în visurile lui eroice; în general este trecută în revistă întreaga lui viață, în fața noastră apărînd, în culori atrăgătoare, puritanul, pînă atunci de nepătruns, omul simpatic.

Al doilea volum a apărut la începutul anului 1951. „Succesul" primului volum a avut drept consecință scoaterea la iveală a unui număr aproape dublu de scrisori. Acest volum și-a atras recunoașterea importanței pe care o are ca fiind un început.

Primul volum conturează figura lui Bartók numai dintr-un singur punct de vedere. Noul volum ni-l prezintă pe Bartók, artistul concertist umblat în lumea întreagă, într-o lumină nouă. La vestea că scrisorile lui Bartók sînt culese în continuare și că al doilea volum este în pregătire, artiștii maghiari plecați de mult în străinătate, precum și cei mai de seamă elevi și discipoli ai lui Bartók, ne-au trimis documentele aflate în posesia lor.

Menționez ca un fapt interesant că nimeni nu a răspuns la apelul lansat în publicațiile noastre muzicale, în care anunț continuarea strîngerii documentelor despre Bartók. Am fost nevoit să mă adresez unora prin scrisori personale, intime, pentru a-i convinge să-mi trimită documentele pe care le posedă. Numai acest sistem a putut să dea rezultate. In felul acesta s-a strîns material foarte interesant. Geyer Stefi, violonista maghiară care trăiește în Elveția, — dragostea cea mai mare din tinerețea lui Bartók, — mi-a trimis printre alte documente, o scrisoare amplă în felul unei declarații cu caracter personal; îmbogățită cu porțiuni autobiografice, scrisoarea ne dezvăluie că încă din fragedă tinerețe, autorul ei a fost un sever gînditor și că se orienta spre o concepție materialistă. Scrisoarea datînd din 1907, este un document de o mare însemnătate. Scrisă de tînărul Bartók în vîrstă de 26 de ani, ea ne prezintă portretul cel mai fidel al gîndirii progresiste și al caracterului drept al lui Bartók.

Atît această scrisoare cît și altele în genul acesta prezentînd o însemnătate deosebită, au fost editate sub formă de broșuri și traduse în limba rusă, engleză, franceză și germană, încă înainte de apariția volumului, în octombrie 1950. Iar mai tîrziu după apariția cărții, scrisoarea a ajuns într-o antologie voluminoasă care a strîns la un loc toate lucrările literaturii anticlericale maghiare (poezie și proză). Cartea poartă titlul unei poezii a lui Ady „Am îndurat destul țîfna domnilor și a popilor".

Am arătat în acest al doilea volum, că rezultatele cercetărilor de pînă acum, oricît de bogate ar fi ele, sînt lipsite de acele documente care să se refere la activitatea folcloristică a lui Bartók. Mediul preferat al marelui patriot maghiar și al creației artistului umblat în lumea întreagă l-a constituit muzica țărănimii din Europa răsăriteană, muzica populară maghiară, romînă, slovacă, bulgară, deși interesul lui s-a îndreptat și spre muzica populară turcă și arabă. Culegerile lui Bartók din folclorul romînesc și slovac și influența acestora asupra artei lui sînt foarte cunoscute și tocmai de aceea am crezut că acest lucru trebuie să iasă la iveală și din scrisorile lui. Din acest moment atenția mea s-a îndreptat spre documentele lui Bartók aflate în Romînia și Cehoslovacia.

Planul celui de al treilea volum de scrisori a fost pregătit, dar demersurile practice pentru pregătirea volumului au mers greu, a trebuit să găsesc și să aplic metode noi de cercetări. Intre timp a luat o mare dezvoltare și muzicologia din Ungaria. Sub îndrumările lui Szabolcsi Bence, cercetările în curs sînt demne de marii noștri înaintași și de cultura noastră socialistă. Muzicologii maghiari se ocupă de valorificarea operei lui Bartók și Kodály și în același timp lucrează la valorificarea operelor lui Liszt și Erkel.

In avîntul acestei inițiative, munca mea de culegere și cercetare a documentelor lăsate de Bartók a căpătat un nou stimulent. La aceasta a contribuit și faptul că de la începutul anului 1953, ca bursier al Academiei Maghiare de Științe, scriu marea biografie a lui Béla Bartók și, ca o primă etapă, am terminat o parte de aproximativ 200 de pagini, intitulată „Anii de studiu și epoca romantică a lui Bartók". Ea va apare în luna septembrie anul acesta în cel de al doilea volum al lucrărilor de muzicologie ce se tipăresc sub redactarea lui Szabolcsi Bence, în așa numitul volum: „Amintiri despre Erkel". Lucrarea cuprinde viața lui Bartók în perioada septembrie 1899, pînă la sfîrșitul anului 1905, cînd în creația lui pătrunde străvechiul folclor maghiar și în general muzica virgină „nemaiauzită de alt compozitor", a popoarelor din Europa răsăriteană.

Lucrarea alcătuită în acest an, în care descriu activitatea lui Bartók între anii 1906-1923, a prezentat unele lacune și nici n-a fost terterminată, interesul manifestat încă din 1908 pentru muzica romînească, a contribuit la îmbogățirea vieții și activității lui Bartók, dar documentele privitoare la acest fapt nu au putut fi găsite. Astfel, cercetările făcute în Ungaria au fost îngreunate din cauza nepublicării documentelor din Romînia. Din această cauză a fost deosebit de importantă pentru noi știrea că materialul strîns de mai multă vreme la Cluj se află sub îngrijirea Institutului de Folclor din București și a Academiei R.P.R. și că scrisorile lui Bartók sînt studiate de către oamenii de știință, impresari și prietenii din Romînia.

Această lucrare i-a fost încredințată tov. Viorel Cosma și de la el am aflat că pregătește o carte despre legăturile pe care le-a avut Bartók cu Romînia. Un capitol al cărții urma să cuprindă scrisorile lui Bartók, dar el mi-a comunicat că dacă aceasta se va face numai în limba romînă, cercetătorului maghiar nu-i va putea fi de folos. Exista deci pericolul ca nici după apariția acestei cărți, materialul bogat să nu fie accesibil cercetătorilor. Acest fapt m-a adus pînă la urmă în Romînia. I-am propus lui Viorel Cosma ca culegerea romînească, împreună cu materialul strîns pentru cel de al III-lea volum al meu, să fie publicat la Budapesta, bineînțeles în așa fel ca fiecare din culegerile noastre să-și păstreze independența ; astfel materialul din Romînia și cea mai nouă colecție maghiară să apară într-un singur volum de scrisori format din două părți.

Între timp la Poznan tînărul colaborator al Academiei de Științe, Dr. Ladislav Burlas, lucrînd independent de noi, a strîns peste 50 de scrisori ale lui Bartók. Aceste scrisori adresate lui Albrecht Sándor (24 scrisori), Németh László István (20 scrisori), Ruppeldt Milos (5 scrisori), Banik Antal Agoston, etc. — tratează despre proiectul lui Bartók de a edita culegerea sa de 2 600 cîntece populare slovace. Burlas ne-a pus la dispoziție acest material pentru cel de al III-lea volum de scrisori. În baza principiului egalității i-am propus colegului meu Burlas ca și lui V. Cosma să se asocieze la editarea acestui volum, ceea ce dînsul a și acceptat.

Am căzut de acord și în privința faptului că, avînd în vedere însemnătatea materialului din Romînia, prima parte a volumului să cuprindă materialul strîns de Viorel Cosma, însoțit de o prefață. Cîteva articole ale tov. Cosma publicate în „Uj Zenei Szemle" și „Elöre", au informat cu ani în urmă pe cititori despre documentele cele mai importante ale materialului existent în Romînia.

Nu mă pot angaja acum să analizez scrisorile lui Bartók din Romînia, cu toate că în prezent le cunosc bine. Aceasta ar fi subiectul unui studiu special. Pot să afirm însă că scrisorile lui Bartók adresate lui Kiriac, Bianu, Beu, Dinu, Brăiloiu, deschid acelora care cercetează opera lui Bartók, un orizont nou. Consider totuși că din bogatul material de 130 scrisori, de o deosebită valoare sînt cele 63 scrisori adresate profesorului Bușiția Ion din Beiuș. Prima scrisoare datează din 12 iulie 1909, iar ultima din 18 noiembrie 1936. Aceste 63 de scrisori constituie istoricul prieteniei dintre un om de știință maghiar și un intelectual romîn. Da, este vorba de o prietenie. Bartók, care toată viața lui a fost un om deosebit de rezervat, începe scrisoarea lui din 31 octombrie 1922 adresată lui Bușiția, în felul următor : „Dragul meu prieten ! permite-mi să te numesc astfel..." Este cert că Bușiția, decedat anul trecut, a fost cel care l-a ajutat pe Bartók să cunoască în mod practic muzica populară romînească și el este cel care a contribuit mult ca Bartok să cunoască la timp și să iubească cu pasiune poporul romîn ! La baza dragostei lui Bartók stă desigur atît frumusețea muzicii populare romînești cît și bogăția ei neasemuită, înflorirea ei din timpuri străvechi. Acest fapt a impresionat și subjugat sufletul geniului maghiar.

În concluzie deci, materialul documentar din Romînia, aceste 130 de scrisori ale lui Bartók, constituie pînă acum partea cea mai importantă și mai unitară din cele peste 600 de scrisori strînse pînă în prezent. Aceste scrisori dovedesc o pătrundere atît de adîncă a marelui muzician maghiar în arta și în sufletul poporului romîn, cum nu se mai poate întîlni la nici un alt artist maghiar. Astfel, volumul ce se pregătește va oferi în mod special posibilitatea de a stimula și întări legăturile culturale dintre cele două popoare.

Străduința marelui artist maghiar în acest sens — din scrisorile lui o va afla lumea întreagă — constituie testamentul lui Bartók.

Împrejurările în care am putut să studiez materialul aici la fața locului, la Institutul de Folclor și la Academia R.P.R., leagă călătoria mea de amintirile cele mai frumoase din viață. Am cunoscut țara prietenă care înaintează ca și noi pe drumul socialismului, am cunoscut muzicieni reprezentativi, artiști și specialiști, în acest interval scurt de trei săptămîni, am avut ocazia să cunosc cîteva locuri deosebit de pitorești ale Romîniei. Mă refer în primul rînd la litoralul mării, la Sinaia unde am avut ocazia să fac cunoștință cu artiști creatori aflați la odihnă, ca : Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, maestrul George Breazul pe care-l apreciez ca cel mai bun cunoscător al vechii muzici românești. Aici am cunoscut de asemenea pe apreciatul muzicolog maghiar din Cluj, Lakatoș István.

În legătură cu munca mea dusă în cadrul Institutului de Folclor, de neuitat va rămîne primirea prietenească și sprijinul primit din partea maestrului Sabin Drăgoi, pe care am avut ocazia să-l cunosc încă de la Budapesta. Discuțiile cele mai multe le-am purtat cu profesorul Zeno Vancea, întrucît faptul că cunoștea limba maghiară

în mod strălucit, ne-a dat posibilitatea să putem dezbate și cele mai dificile probleme ale muzicii.

Munca cu muzicologii din R. P. Română m-a legat de București. Ea a fost întreruptă numai cînd m-am deplasat la Cluj ca să string unele materiale. Acolo am vizitat împreună pe acei prieteni maghiari care au avut în posesia lor documente despre Bartók. Am primit de la dirijorul Rezik Károly și de la profesoara de muzică Keppich copia a șase scrisori importante, iar Fischer Szalay Stefánia, eleva cea mai de seamă a lui Bartók din Ardeal, a venit de la Oradea la Cluj ca să ne prezinte în original 20 de scrisori importante, pentru a le putea confrunta cu copiile. Profesorul Nagy István ne-a pus la dispoziție multe date valoroase și importante, referitoare la corespondența lui Bartók cu Bușiția Ion. Ne-am întîlnit și cu Szegö Juliá, însă cu toată părerea de rău, nu mi-a rămas timp să studiez cartea la care lucrează mai de mult timp despre Bartók și care urmează să apară în curînd.

Documente foarte importante, menite să servească adîncirea prieteniei romîno-maghiare, am găsit printre lucrările lăsate de poetul romîn Emil Isac, decedat de curînd, lucrări pe care le îngrijește fiul acestuia, Isac György. Deocamdată s-au găsit numai două notițe importante despre Bartók, dar acestea sînt foarte bogate în documente literare.

Am avut ocazia să citesc multe scrisori ale lui Ady Endre, Babits Mihály și Kosztolányi Dezsö, cei mai de seamă reprezentanți ai curentului literar „Nyugat" și m-au impresionat în mod deosebit cîteva scrisori ale lui Ady Endre. Aceste scrisori sînt mărturia unui sentiment deosebit de prietenie care lega pe Ady de poporul romîn. Nu mă simt competent în probleme literare și de aceea m-a bucurat faptul că am putut atrage atenția asupra acestor scrisori profesorului Bölöni, eminent cercetător al lui Ady, care tocmai se pregătea să plece de la București la Cluj. Prietenii noștri din Cluj, au sprijinit cu mult entuziasm munca noastră.

Drumul la Cluj a pus bazele unei munci de cercetare și a unei colaborări strînse și pentru viitor.

Scriind aceste rînduri îmi dau totodată rămas bun de la Romînia. Plec cu amintiri de neșters și rezultate importante pe drumul cunoașterii și întăririi relațiilor culturale romîno-maghiare și al prieteniei dintre cele două țări.

Inalta şcoală a tinerilor maeştri cîntăreţi *)

de K. P. SÁDLO

Președintele juriului
Festivalului Muzical Internațional
„Primăvara la Praga 1954"

Comitetul Festivalului Muzical Internațional „Primăvara la Praga 1954" a avut o șansă deosebită în organizarea acestui concurs vocal. Este vorba în primul rînd de neobișnuita participare a concurenților atît autohtoni (în etapa națională anterioară concursului internațional s-au înscris 180, dintre care 136 de candidați au participat efectiv), cît și străini. In etapele internaționale au fost înscriși în total 88 candidați (din cauză de boală n-au cîntat decît 76), dintre care 51 cîntăreți străini, iar 37 candidați autohtoni. Au fost reprezentate 8 state: R.P. Bulgaria, R. Cehoslovacă, Franța, R.D. Germană, Italia, R.P. Polonă, R.P. Romînă și R.P. Ungară. Uniunea Sovietică nu și-a trimis reprezentanți datorită faptului că din vina noastră, condițiile concursului au fost comunicate atît de tîrziu, încît nu a mai fost posibilă nici cea mai în pripă pregătire a concurenților. Și din acest punct de vedere Uniunea Sovietică trebuie să ne fie model. Am spus și despre candidații germani, care au aflat de concurs numai cu cîteva zile înainte de deschiderea lui, că participarea lor la concurs o consider de-a dreptul temerară. Pentru majoritatea participanților, concursul a însemnat o lungă și conștiincioasă pregătire, cerînd o putere de muncă și o încordare sporită, prezentînd și din acest punct de vedere o importanță deosebită.

Concursul a avut un mare ecou în întreaga lume muzicală de la noi. Insuși faptul că aproape 12.000 de auditori entuziaști s-au perindat în sala mereu arhiplină din Casa Artiștilor, este o dovadă a marii popularități de care s-a bucurat acest concurs în cele mai largi mase ale oamenilor muncii de la noi.

Cea mai de seamă realizare a concursului a constituit-o faptul că aproape 90 de candidați și un număr și mai mare de cîntăreți tineri și pedagogi experți au audiat execuțiile candidaților la concurs.

A fost cu adevărat o înaltă școală a tinerei arte vocale, — un prilej care încă nu s-a mai întîlnit pe o scară atît de întinsă și poate că mult timp nu se va mai întîlni, — ocazie de care trebuie să fim adînc recunoscători. Fiecare din participanți a plecat de la concurs cu mari învățăminte și cunoștințe, pentru viitorul său progres vocal și artistic și totodată a cîștigat o experiență bogată pentru toată viața. Chiar și acel care nu a primit nici un premiu la concurs, care a plecat cu durere în suflet din cauza acestui insucces aparent, își va da seama după un timp de aceste realități și va fi deosebit de fericit că a luat parte la concurs. In orice moment se puteau trage învățăminte de la cîntăreții diferitelor popoare, cu tradiție și cultură di-

*) Din revista „Hudebni Rozhledy" nr. 13/VII.

ferită. Chiar și profesorii cu experiență au cîștigat cunoștințe prețioase, de la cîntăreți din școli diferite și de variate temperamente.

Juriul a fost alcătuit din cîntăreți celebri, pedagogi, compozitori și muzicologi.

1. Vicepreședinte prof. Ada Sari (R.P. Polonă); 2. Vicepreședinte Tencredo Pasero (Italia), Gheorghe Dimitrov, laureat al Premiului Dimitrov (R. P. Bulgaria), Zeno Vancea decorat cu Ordinul Muncii*) (R.P. Romînă), prof. Endre Roesler, artist emerit (R.P. Ungară), Dr. Louis Wicart, remarcabil foniatru (cunoscător al vocii) și autor în colaborare al cărții „Chanteur" (Franța), Stanislav Muz, decorat cu Ordinul Muncii, membru al Operei Teatrului Național din Praga, prof. Jaromira Tomaskova de la Academia de Arte Muzicale din Praga, prof. Darina Zuravlevova de la Conservatorul de Stat din Bratislava, prof. Jarmila Vavrdova de la Conservatorul din Praga și prof. Bohumil Sobesky de la Academia de Muzică „Janacek" din Brno.

Juriul a apreciat manifestările candidaților prin puncte de la 1—25, punctaj ce s-a dovedit eficace în concursul de anul trecut.

Execuțiile nesatisfăcătoare 1—5 puncte, suficiente 6—10, bune 11—15, foarte bune 16—20, excelente 21—25 de puncte. Cea mai grea sarcină pentru membrii juriului a fost aceea de a aprecia pe candidați după cele mai variate criterii prin acest punctaj, care în rezultantă a fost decisiv fixării premiilor. In această privință, juriul a avut o muncă extrem de grea și de mare răspundere.

Și aci, ca la orice concurs, s-au ivit o serie de probleme aproape imposibil de rezolvat. O serioasă dificultate a fost întîmpinată la audierea sopranelor, care prin numărul lor mare au inundat concursul în adevăratul înțeles al cuvîntului, punînd la grea încercare perseverența, capacitatea de lucru și rezistența juriului. Candidații la concurs n-au fost apreciați după specialitate, ci după criterii generale. Găsesc totuși necesar să amintesc aci că juriul a fost de multe ori pus în situația de a cîntări valori de necîntărit, de a aprecia calități de neapreciat. Juriul a apreciat cu justețe calitatea fondului vocal și amploarea lui, fără a se lăsa influențat de aparența exterioară, a apreciat din plin expresivitatea, precum și toate accesoriile maturității tehnice vocale, cum este cazul sopranei Christa Ziese (R.D. Germană) care a obținut premiul I și care poate fi mîndră de locul pe care l-a cucerit la concurs, în special prin trăirea interioară a unui cîntec simplu, precum și prin stilul perfect în care a interpretat muzica lui J. S. Bach. Juriul s-a străduit să fie cît se poate de drept în aprecieri și este demnă de remarcat prețioasa activitate a multora dintre membrii străini ai juriului.

Insă, cu toate acestea este necesar să accentuez că unele premii și mențiuni de onoare nu corespund în mod absolut calității concurenților. In special la limita dintre premiile III și mențiunile de onoare s-au ivit o serie de cazuri care nu puteau fi apreciate obiectiv.

De asemenea vremea nu a fost propice cîntăreților, dînd naștere la o serie întreagă de indispoziții, care pe de o parte a făcut imposibilă participarea unora dintre candidați la concurs, iar pe de altă parte a influențat execuțiile vocale.

Din acest punct de vedere a suferit îndeosebi delegația poloneză.

Juriul, conștient de faptul că nici chiar ca colectiv nu este ferit de greșeli, a făcut tot ce a fost omenește posibil pentru a fi drept în sarcina grea ce i-a fost încredințată. Un membru din comisie poate greși, se poate lăsa influențat de bunul său plac și de convingerile personale, însă desigur că o comisie, un colectiv, chiar și în cele mai grele situații este imposibil să se înșele. Diferența de un punct al oricărui dintre membrii juriului, nu pare în medie nici cît o simplă zecime de punct, iar regulamentul concursului privitor la munca juriului, nu permite astfel de oscilații nelogice, prin care un membru, sau o mică parte a membrilor, ar putea influența părerile majorității juriului. Această părere personală a mea este întărită de realitatea că nici chiar profesorii autohtoni sau străini din comisie, nu au putut influența cu nimic juriul în aprecierea dreaptă a elevilor lor, ce candidau la concurs. Din nou trebuie să accentuez că majoritatea membrilor juriului au dovedit un simț prețios de nepărtinire pe scara cea mai largă, pe cît a fost omenește posibil.

Concursul s-a desfășurat în timpul „Anului muzicii cehe" și în anul cînd Consiliul Mondial al Partizanilor Păcii a atras atenția asupra însemnătății compozitorului A. Dvorác. De aceea Federația Mondială a Tineretului Democrat a oferit un premiu pentru cea mai bună interpretare a cîntecului „Cînd bunica mă învăța să cînt" de A. Dvorak, care a fost obligatorie tuturor candidaților în etapa întîia a concursului.

A fost cîntat de circa 80 de ori, fără plictiseală din partea publicului sau a juriului, ci dimpotrivă, fiecare aștepta cu respirația oprită, cum va interpreta următorul candidat această mică, dar prețioasă bijuterie muzicală. Rezultatul punctajului pentru acest premiu a fixat următoarea ordine a candidaților: Halér 22,2 puncte; Dobrá 20.7; Subrtová 20,6; Grambic 20, Házy, Herlea (R.P.R.), Horácek 19,5; Marik, Melis, Rudeanu (R. P. R.) 19,4; Cervená, Filimon (R.P.R.), Tattermunschová 19; Woytowiczová 18,8; Soucková 18,7; Hereban, Steinerová 18,4; Bauer, Soumar, 18,3. Horák 18,2; Navratil 18,1; Bar și Franclova 18.

Am amintit aci numai primii 28 de cîntăreți din totalul de 76 de participanți efectivi. Astfel s-a terminat lupta pentru prioritate în interpretarea acestui cîntec, pentru care cîndva cîntăreața Blanche Marchesi, entuziastă, a sărutat mîna creatorului lui, punînd în felul acesta pe maestrul nostru într-o situație foarte delicată. A avut dreptate! Foarte just scrie despre acest

*) La această dată nu apăruseră decretele prin care i s-au conferit lui Zeno Vancea titlul de maestru emerit al artei din R.P.R. și laureat al Premiului de Stat.

cîntec Vl. Bor: „Numai cîteva măsuri, totuși este o mare descoperire această micuță melodie, un adevărat roentgen al cîntărețului, examen de preciziune și ritm, de acuratețe a intonației, de cultură, muzicalitate și sensibilitate". Cîștigătorul acestui concurs a fost basul cehoslovac Václav Halér, căruia Mihály Biro, secretar al Federației i-a înmînat premiul (o splendidă vază de cristal).

Participarea la concurs a fost mare și nivelul atît de înalt, încît juriul a fost nevoit să împartă cele șase premii întîi la doisprezece candidați și să decearnă unsprezece premii doi și zece premii trei **.

Nicolae Herlea — bariton — premiul I.

Voce de culoarea catifelei închise, pînă aproape de metalică în acute. Forța sa rezidă în sonorul registru mediu și în splendidele acute. Voce de mare amploare, capabilă de gradații uriașe. Tehnică remarcabilă și desăvîrșită cu o pronunție absolut clară. In Dvorak a culminat în acutele foarte moi. A cîntat Giordano cu o sonoritate plină, nobilă, însă, într-o măsură oarecare, afectat, prin corectitudinea prea exigentă a apogiaturilor și, pentru o arie antică, trecerea la pianissimo subito prea forțată.

Aria din „Faust" de Gounod a fost construită excelent, sonorizată dramatic, dinamizată cu bogăție și cu o gradație convingătoare, într-o remarcabilă execuție a încheierii. A cîntat Smetana foarte frumos, însă cu un vibrato prea dens. A interpretat Haendel cu mult simț pentru stil, cu o liniște deplină și cu un splendid atac al acutelor, însă această liniște nu trebuie să fie monotonă. De asemenea accentele nu au fost suficient de trăite, iar portamentele puțin forțate. Cu toate acestea Dunaevski a fost executat măiestrit, cu mare elan sonor, cu ritm antrenant, patos eroic și accent revoluționar. La concertul laureaților a cîntat aria lui Figaro din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini. Din toate punctele de vedere are un fel de a cînta extraordinar, remarcabil, neforțat și plin de bun gust, vervă și fantezie creatoare. Pe lîngă fondul său vocal enorm, păstrează totuși o rezervă voită pentru încheiere, de mare eficacitate și chiar numai prin aceasta ar putea servi drept exemplu tuturor cîntăreților. Pe drept cuvînt publicul i-a cerut să repete aria, răsplătind pe artist cu aplauze furtunoase.

Elena Filimon — soprană — premiul II.

A cîntat în etapa întîia cu o evidentă indispoziție, însă cu o voce plăcută, oarecum subțire (Scarlatti, Violette), simplu, dar cu o adîncă înțelegere și profunzime (Dvorak „Cînd bunica mă învăța să cînt"), cu acute admirabil de strălucitoare și cu un vibrato foarte bine stăpînit și temperat; a avut o execuție desăvîrșită din punctul de vedere al construcției (Charpentier — „Luisa"). Artista n-a realizat-o încă deplin pe Majenka din „Mireasa vîndută". Trăiește cu sinceritate rolul, îl construiește bine, acutele ei au o sonoritate splendidă, „a"-ul ei este excelent, dar, totuși, nu este suficient de dramatic și ezită în redarea trăirii interne. In oratoriul „Rusaliile" de Bach, ea atacă acutele inutil, notele în sforțando sînt extrem de neplăcute. Nici intonația nu este la înălțime. Cu toate acestea a cîntat liedul „Păcii" de Rahmaninov cu o splendidă frazare, căldură și bună dinamică (ecou). In general a cîntat absolut convingător, cu amploare deosebită a vocii, chiar dacă uneori a avut momente de asprime de voce și alteori părea subțire.

Pentru concertul premianților și-a ales aria Antonidei (M. I. Glinka — „Ivan Susanin"). Introducerea a fost concepută foarte nobil, cu o gradație bine gîndită și sonoră. Are acute neobișnuit de plăcute și cu treceri moi la registrele înalte care însă, în expresiile mai dramatice, cad în pericolul de a fi totuși aspre. De aceea va avea nevoie să se controleze mai mult și să lucreze sistematic. Acest lucru este parțial valabil și pentru intonație. De altfel cîntă cu ușurință și cu un real farmec, plin de un autentic sentiment, realizînd fine gradații dramatice.

Artista a obținut un succes mare și răsunător în rîndurile publicului și dacă ar fi luat chiar și premiul I, l-ar fi meritat din plin.

Octav Enigărescu — bariton — premiul II.

De o muzicalitate aleasă și foarte inteligent, Enigărescu este un artist cu o remarcabilă tehnică vocală în genul italian.

Cîntul său vădește multă cultură, menținîndu-se între limitele vocale pe care le stăpînește. Vocea sa, nu prea puternică, moale, cu un timbru clar și plăcut. Pianissimele lui au fost exemplare, nepierzînd totuși din expresivitate. Pe Dvorak l-a cîntat simplu, cu o evoluție logică-dinamică. Numai accentul din încheiere a fost puțin forțat. Caccini a fost executat simplu ca stil, însă simțit și cu o bună construcție. Aria din „Faust" de Gounod a fost cîntată cu legato-uri foarte delicate, cu o coroană eficace, cu un salt în acut foarte bine rezolvat, cu un portato forțat de prisos în gamă și cu o intonație nu tocmai sigură. A impus prin liniștea și gradația nobilă.

In ceea ce privește aria din „Zidul Dracului" de Smetana, introducerea sonoră a fost făcută cu o frazare rotundă și moale, însă cu urme de monotonie, dramatizare nobilă, splendid în mezzavoce. A cîntat foarte fin.

Gluck a fost cîntat cu un patos convingător și cu excelente „pianissimo-subito" însă cu un vibrato prea larg. Cu o convingere sugestivă a interpretat aria din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, cu un început excelent de frumos rezolvat, sforzate splendide și o tehnică briantă a limbii.

Uneori pronunția era lipsită de claritate. Artistul a cîntat la concursul premianților, aria Comedianților (Leoncavallo). A dat dovadă de maturitate artistică și experiență de operă; este

**) Urmează scurte aprecieri despre toți laureații concursului din care extragem pe cele privind artiștii romîni.

un artist ce știe să folosească și să chibzuiască forțele pentru eficacitatea culminației finale. Unul din cei mai buni și din punct de vedere tehnic cel mai desăvîrșit artist al concursului!

Traian Popescu — bas— premiul II.

Voce foarte nobilă, mare, timbru neobișnuit de simpatic, dar prea suplu (moale). Notele joase excepționale, direct fermecătoare ca sonoritate. A cîntat cu o mare tehnică Haendel și Scarlatti. Aria din „Ernani" a lui Verdi a interpretat-o cu o mare expresivitate dramatică și o linie mare cantabilă. Aria din opera „Don Juan" de Mozart ca stil, simplă, însă plină de elan bărbătesc, ritm energic, tehnică vocală excepțională, de o mare bogăție a tuturor registrelor vocale de expresie; splendidă mezza-voce, coroane atrăgătoare și neconvenționale, articulație vocală clară, în anumite locuri cantilena puțin cam greoaie; nu destul de fină, alteori nu a ținut suficient valoarea ritmică a notelor mai lungi și a intrat puțin mai devreme decît trebuia. Totuși a interpretat totul în modul cel mai sugestiv, cu o mare și profundă eficacitate, impresionînd pe auditor.

Vera Rudeanu — mezzosoprană — premiul II.

Artistă remarcabilă, foarte muzicală. Execuția ei este plină de fantezie creatoare și vădește cultură vocală (Cherubini). In cîntecul popular al lui Brediceanu a redat atît dorul specific cîntecului, cît și ritmul. Vocea ei este sonoră în toate registrele vocale și este capabilă de o mare putere de evoluție dinamică, însă n-ar trebui prea mult forțată, pînă peste limită. Sentiment profund și pasionat (Massenet).

Pe Haendel l-a cîntat cam rar, însă cu multă convingere. Ritmul a fost neprecis.

Valentin Teodorian — tenor —, premiul III.

La concertul premianților a cîntat aria din „Evghenie Oneghin" de Ceaikovski. Voce mai mică, dar care răzbate, cu splendide sonorități acute. A cîntat fin, cu noblețe, cantilenă colosală, cu o bună dinamică, însă cu o pronunțată înclinare pentru piano și pianissimo. Frazele construite remarcabil. De o înaltă cultură vocală, pătrunde și rămîne în inimă. Ecouri demne de menționat; numai mai multă atenție la notele finale și la tendința de distonare. A cîntat Pergolese într-o splendidă mezza-voce, însă cam mult sentimentalizat, Dvorak cu o tendință convingătoare, cîntecul popular românesc cu o execuție impecabilă, model în ceea ce privește înfloriturile melodice caracteristice, prevăzute în compoziție, cu o sonoritate splendidă, plină de ecouri. Foarte de efect! Interpretarea lui Rossini (Danza) a fost de virtuozitate.

Magda Ianculescu — soprană — premiul III.

Voce splendidă, dar de o sonoritate cam mică. Strălucită tehnică de coloratură, remarcabilă, de o ușurință convingătoare în cele mai dificile salturi. Plină de grație în cîntat și cu o bogată paletă dinamică. Au fost de un excepțional efect și demne de menționat pianissimele din cîntecul popular românesc „Hora staccato".

Insă toate acestea au fost prea bazate pe latura tehnică și pe efectul exterior și de aceea nu am putut aprecia din inimă tot ceea ce o astfel de artistă atît de talentată ne-ar fi putut oferi. La concursul premianților a cîntat Aria din opera „Lucia de Lamermoor" și a avut un atît de mare succes încît a trebuit s-o biseze.

Elena Cernei — alto — diplomă de onoare, gradul I.

Cu un calm desăvîrșit a cîntat cîntecul de Dvorak, cu o bună sonoritate și în stil, aria lui Rossi, a interpretat într-un chip remarcabil un cîntec popular românesc. Are o voce cu un timbru splendid și cuceritor în registrele joase, însă acutele de multe ori le forțează (Dalila). Construiește frazele într-o manieră demnă de remarcat și în general dă dovadă de o școală excelentă. Expresivitatea este adeseori greoaie, portamentele și legatele forțate și dinamica uneori nenaturală, impusă. Are înclinare spre o intonare acută.

Emilia Petrescu — soprană — diplomă de onoare, gradul I.

Voce foarte sonoră și portabilă, cu un timbru metalic, dicțiune clară. A cîntat remarcabil muzică de Dvorak; în aria din „Cosi fan tutte" de Mozart a atacat foarte plăcut acutele sale sonore. A fost o execuție entuziastă, plină de ritm și energie, tehnică excelentă și gradație eficace. Are înclinare spre o intonare acută.

Maria Crișan — soprană — diplomă de onoare.

Voce mare și de valoare cu registrul de jos splendid și sonoritate moale, deseori însă forțată. Are încă nevoie de a o cultiva. Are o înclinare pentru cîntecul popular, dar îl cîntă din gît.

Yolanda Mărculescu — soprană — diplomă de onoare.

Voce plăcută, scînteietoare cu tehnică remarcabilă. Expresivitate vie și energică, cu o considerabilă doză de ritm.

Cîntecul popular pe care l-a executat a fost o dovadă de virtuozitate strălucitoare cu caracter instrumental. Trebuie să lucreze însă mult cu ea însăși, să înlăture neliniștea în respirație, să-și consolideze intonația, să-și mărească gama posibilităților dinamice. Chiar și acutele trebuiesc colorate, iar coloratura mai clară și strălucitoare; promite mult pe viitor.

Lucia Stănescu — soprană — diplomă de onoare.

A cîntat muzică de Purcell în stil și cu mare liniște; cu mare efect a cîntat muzică de Gounod. Face fraze largi, frumoase, iar piano-urile și mezza-voce, excepțional de frumoase.

In forte se ajută cu rezonanța părții anterioare a organului bucal, din care cauză vocea ei capătă un timbru extraordinar de neplăcut. Este un mare păcat, fiind vorba despre o cîntăreață foarte muzicală.

. . . . . .

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

I. P. 2 — c. 549

Preţul lei 1.—

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon 1.33.61

Intrepr. Poligr. Nr. 2. — c. 547

Preţul lei 2,50

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
1954

11-12

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Nr. 11—12
Anul IV — noiembrie - decembrie 1954

APARE LUNAR

Pentru pace şi securitate colectivă în Europa

La împlinirea a şapte ani de cînd ţara noastră a fost proclamată republică, gîndul ni se îndreaptă spre drumul bogat în realizări, parcurs în acest răstimp.

Sînt mari aceste realizări şi multilaterale, cuprinzînd toate domeniile vieţii noastre. Este deosebit de îmbucurător pentru noi muzicienii, că şi scumpa noastră artă a înflorit în aceşti ani.

Azi cînd există primejdia ca în locul muzicii să răsune zăngănitul armelor, plînsetul mamelor şi al copiilor, să ne unim toţi forţele pentru a preîntîmpina un nou război.

George Georgescu
artist al poporului din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

Ca unul ce duc o muncă pe tărîmul artei, muncă ce nu se poate desfăşura prielnic decît într-o atmosferă de pace şi de activitate constructivă, îmi exprim hotărît totala mea adeziune la istorica declaraţie a statelor participante la Conferinţa de la Moscova.

Această declaraţie exprimînd efortul tuturor statelor din lagărul păcii şi al democraţiei, în frunte cu marea Uniune Sovietică, de a preîntîmpina reînvierea militarismului german, este menită să asigure securitatea colectivă în bătrîna Europă atît de greu încercată de pustiitoarele războaie din ultimele decenii şi să apere cuceririle culturii şi artei, cuceririle popoarelor.

Muncind cu cît mai mult sîrg şi dăruind poporului nostru opere tot mai bune legate de lupta lui pentru viaţa cea nouă, vom izbuti să mobilizăm conştiinţele pentru apărarea păcii şi culturii în lume.

Sabin Drăgoi
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

„Cînd bubuie tunurile, muzele amuţesc!" — spune o vorbă veche. Cine iubeşte muzica, arta, nu poate să nu facă tot ce e în putinţă pentru a preîntîmpina un nou război.

Noi, muzicienii, avem deci datoria să luptăm pentru ca asupra omenirii să nu se mai abată o nouă nenorocire.

Paul Constantinescu
laureat al Premiului de Stat

Socotind că asigurarea păcii în Europa este condiţionată de renunţarea la reînarmarea revanşarzilor germani, ţările participante la Conferinţa de la Moscova s-au declarat în unanimitate de acord pentru alegeri libere cu toată Germania unită, democrată şi iubitoare de pace.

Strîns uniţi în jurul Partidului şi Guvernului ţării, sîntem hotărîţi să sprijinim cu tărie, prin munca noastră, eforturile de apărare împotriva oricăror încercări de tulburare a păcii, aprobînd cu toată convingerea declaraţia eomună a guvernelor ţărilor respective care au participat la Conferinţa de la Moscova.

Zeno Vancea
maestru emerit al artei din R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

Alături de toţi oamenii din această ţară, consider că pacea constituie o condiţie esenţială pentru propăşirea vieţii, a artei, a progresului.

De aceea socotesc ca o datorie de onoare lupta prin zădărnicirea planurilor războinice, pentru apărarea păcii în lume, pentru sporirea puterii de apărare a patriei noastre.

Acestui nobil scop înţeleg să-i închin toată puterea mea de muncă, toată activitatea meă creatoare.

Ludovic Feldman
laureat al Premiului de Stat

Conferinţa de la Moscova a statelor iubitoare de pace, constiiuie o puternică replică dată planurilor războinice ale lăgărului imperialist.

Exprimîndu-mi încrederea neţărmurită în forţele păcii şi ale democraţiei, care asigură progresul omenirii, socotesc că datoria de frunte a fiecărui cetăţean este să lupte neobosit pentru întărirea lor.

Ion Vasilescu
laureat al Premiului de Stat

Din experienţa de creaţie a muzicii programatice

de ALFRED ALESSANDRESCU

maestru emerit al artei din R.P.R.

Dirijorul şi compozitorul Alfred Alessandrescu, maestru emerit al artei din R.P.R., autorul poemelor simfonice „Didona" şi „Acteon", este unul dintre primii compozitori romîni care au atacat genul muzicii cu program. Ne-am adresat maestrului Alfred Alessandrescu rugîndu-l să ne vorbească despre acest gen de muzică şi despre experienţa sa de creaţie.

Muzica, prin esenţa ei, de altfel, ca şi celelalte arte, a exprimat din toate timpurile sentimentele, emoţiile şi impresiile proprii vieţii omeneşti. Pentru a reda aceste sentimente, artistul foloseşte *imaginea artistică,* care este o înfăţişare subiectivă a realităţii obiective.

In muzică, mijlocul de exprimare este *imaginea melodică,* adică melodia, cu elementele ei componente care, de la Plato, au rămas aceleaşi, adică *sunetul, ritmul şi armonia.*

Dacă muzica poate exprima emoţii şi sentimente, chiar fără ajutorul cuvîntului (deci înafară de operă, oratorii, cantată sau lied), ea nu e totuşi capabilă să arate exact obiectul acestor emoţii sau sentimente, semnificaţia lor exactă, cum o pot face poezia şi *artele plastice.* Acestea din urmă pot reda şi ele sentimente, însă numai prin fixarea unui anumit moment izolat de exprimare exterioară a sentimentului.

In schimb, în muzică — artă deşi mai puţin precisă — evoluţia sentimentului e redată în toată desfăşurarea ei nemijlocită, în toate nuanţele şi transformările ei, pe care ascultătorii le trăiesc.

In dorinţa sa de a înţelege cît mai mult limbajul muzical, ascultătorul cu o pregătire mijlocie are nevoie să i se explice conţinutul muzicii, are nevoie de un sprijin, care să fie călăuzit pe cărările întortochiate ale acestui labirint, care este pentru el muzica simfonică.

Omul vrea ca melodia, ritmul, coloritul instrumental, să-i sugereze imaginile şi sentimentele percepute şi încercate de către compozitor. In acest scop, compozitorii din toate timpurile au simţit că muzica cu program, sau muzica descriptivă, — cum se mai poate numi — este aceea care poate fi înţeleasă cu mai multă uşurinţă de către ascultători şi care prezintă un interes artistic sporit. Această muzică n-a fost inventată nici de Berlioz şi nici de Liszt, cum s-a spus adeseori: ea e mult mai veche. Intîlnim astfel de compoziţii cu caracter descriptiv încă în cîntecele pitoreşti medievale, în poemele vocale din secolul al XVI-lea *(Bătălia de la Marignan* de Janequin) sau în piesele instrumentale ale clavecinistilor din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, la Bach, Mozart, Beethoven, pînă cînd muzica cu program a ajuns să se concretizeze în prototipul ei, *poemul simfonic,* gen născut în secolul al XIX-lea, în plin romantism, într-o epocă în care orice impresie personală era un pretext de a face literatură şi apoi muzică. In *poemul simfonic* (termen adoptat, pentru prima oară de Liszt: *Symphonische Dichtung),* muzica nu mai e subordonată exigenţelor construcţiei simfonice, ci evoluează liber după exigenţele unui element, care e înafara muzicii. Acest element poate fi de natură literară sau filozofică, adică poate fi un text poetico-literar, un argument, o acţiune, care se desfăşoară în timp, o idee sau o noţiune abstractă, uneori un simplu titlu, care evocă „ceva", care e înafara muzicii, dar căruia muzica i se subordonează, căutînd să-l exprime în aşa fel ca şi auditorul cel mai puţin pregătit să-l poată înţelege.

Muzica descriptivă sau cu program nu mai foloseşte — în general vorbind — un tipar arhitectonic stabilit mai dinainte, ci caută să zugrăvească anumite imagini, să trezească în ascultător anumite impresii, în legătură cu vreo privelişte, cu vreun sentiment, cu vreo acţiune oarecare, care se desfăşoară prin anumite episoade.

Poemul simfonic caută să contopească în el *simfonismul* cu *drama,* fără a recurge la ajutorul cuvîntului, care în drama lirică e pe primul plan. Muzica cu program (poem simfonic, simfonie descriptivă) se explică printr-un program literar exprimat în cîteva cuvinte, printr-o formulă sau chiar un simplu titlu.

Berlioz a avut marele merit de a fi deschis larg drumul muzicii descriptive în simfonie, oferind în *Simfonia fantastică, Harold în Italia* şi în unele fragmente din *Romeo şi Julieta,* modele minunate de ceea ce se poate realiza în acest domeniu, modele imitate şi dezvoltate apoi de Liszt, Saint-Saëns, Richard Strauss şi de clasicii ruşi.

Acest tip de compoziţie a găsit în epoca romantică condiţiile prielnice dezvoltării lui prin dorinţa romanticilor de a inova şi de a evada din cercul strîns al legilor normale de compoziţie.

Noile cuceriri orchestrale, noile sonorităţi şi îmbinări de timbre instrumentale realizate pen-

tru prima oară de Berlioz, au venit la timp pentru a îmbogăți paleta compozitorilor, care își propun să zugrăvească în imagini cît mai vii și mai pitorești ideile programului lor.

Muzica simfonică descriptivă cred că s-ar putea împărți, după aspectul și natura conținutului ei, în trei categorii.

a. — Prima categorie ar cuprinde lucrările, care au ca program un simplu titlu, o idee filozofică, un nume de erou legendar sau de personaj istoric, un tablou pictural. In această categorie intră poemele simfonice: *Orfeu, Hamlet, Faust, Idealuri, Hungaria, Bătălia Hunilor* (după un tablou de Kaulbach), *Preludiile, Festklänge* (sunete de serbare) de Liszt, *Don Juan, Macbeth* de R. Strauss, *Primăvara* de Glazunov, *Valsul* de Ravel, *Sciors* de Sveșnicov, etc. In aceste opere, ideea primează în detrimentul construcției simfonice. Compozitorii caută să dea o caracterizare generală personajelor alese, alcătuind adevărate monografii sufletești. Astfel Liszt, în Simfonia *Faust,* condensează într-o sinteză melodică și armonică elementele cele mai diverse care constituie cele trei figuri tipice ale lui Faust, Margareta și Mefisto.

In aceste lucrări, autorii nu urmează un program anumit, care se desfășoară pe etape, în episoade distincte și din această cauză aspectul simfonic al lor e arbitrar, haotic, iar echilibrul simfonic e neglijat în favoarea argumentului poetic, mai mult sau mai puțin precizat.

b. — In a doua categorie ar intra acele lucrări, care au drept program subiecte cu acțiuni, care se desfășoară în timp, potrivit textului literar sau poetic care le stau la bază. Aci se pot încadra poemele lui Saint-Saëns, *Șeherezada* și *Antar* de Rimski-Korsakov, *Thamara* de Balakirev, *In stepele Asiei Centrale* de Borodin, *Tablourile unei expoziții* și *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski, *Till Eulenspiegel, Moarte și Transfigurație, O viață de erou, Simfonia Alpilor* de R. Strauss, *Procesiunea nocturnă* de Rabaud, *Marea, Iberia* de Debussy, *Tragedia Salomeei* de Florent Schmitt, precum și toate suitele de balet, ca: *Daphnis* și *Chloe* de Ravel, *La Peri* de Paul Dukas (baletul executat în concert, nefind altceva decît tot muzică programatică).

In toate aceste lucrări, muzica e supusă exigențelor poemului literar, pe care îl urmează pas cu pas în desfășurarea lui, cu o precizie mai mult sau mai puțin accentuată, fără a ține prea mult seama de cerințele de ordin tonal și tematic. Aici fantezia compozitorului ia locul preocupării pentru construcția simfonică.

Tot în această categorie intră de fapt și *Simfonia fantastică* a lui Berlioz, care nu e decît un vast poem simfonic și nicidecum o simfonie în sensul beethovenian.

c. — In sfîrșit, în a treia categorie pot fi clasate acele lucrări, care, urmînd argumentul literar în desfășurarea lui în timp, se pot totuși încadra într-o anumită formă simfonică bine definită ca: forma sonată (simfonie, uvertură), temă cu variații, scherzo, etc. Compozitorii aduc aci o oarecare ordine în elementele muzicale; concesia făcută programului poetic e departe de a atrage după ea anarhia tonală și tematică din poemele lui Berlioz și Liszt. In special César Franck și cu elevii săi, Duparc și Vincent d'Indy (ultimul a fost profesorul nostru între anii 1913—14), au căutat, în poemele lor simfonice, să sprijine construcția pe principiile simfonice clasice de logică și echilibru tonal, indispensabile oricărei compoziții.

In această categorie intră: *Ucenicul vrăjitor* (scherzo) de Paul Dukas, *Simfonia domestică* și *Don Quichotte* (variațiuni fantastice pe o temă cu caracter cavaleresc) de R. Strauss, *Eolidele* și *Vînătorul blestemat* (formă apropiată de sonată) de Cesar Franck, Trilogia *Wallenstein* (forma de sonată) și *Istar* (variații) de D'Indy.

Uverturile lui F. Mendelsohn: *Hebridele, Ruy-Blas, Frumoasa Melusina, Liniștea mării și călătoria norocoasă* se pot de asemenea încadra printre poemele simfonice cu formă fixă (uvertură).

La noi în țară, compozitorul Alfons Castaldi, dascălul primilor simfoniști romîni, a compus în 1907 poemul său simfonic *Marsyas,* în care compozitorul se inspiră din legenda satirului frigian Marsyas, vestit cîntăreț din fluier (aulos), care, în îngîmfarea lui, a provocat la o întrecere muzicală pe Apollo, zeul muzicii și al luminii, mînuitor neîntrecut al lirei. Marsyas, învins în această luptă, e legat de trunchiul unui copac și jupuit de viu, fiind plîns de divinitățile pădurii și apelor.

Acest poem simfonic, care venea după alte două: *Il Giorno* și *Thalassa* (marea), un adevărat model al genului, atît prin meșteșugul cu care autorul a redat diferitele momente ale acestei întreceri muzicale, cît și prin coloritul pitoresc al orchestrației, a fost un exemplu viu și extrem de elocvent de ceea ce se poate realiza în domeniul muzicii cu program, exemplu pe care elevii maestrului, printre care se număra și subsemnatul, au căutat să-l imite.

Primul dintre noi care a urmat pilda minunatului nostru dascăl, a fost Nonna Ottescu, care a dat la iveală cîteva poeme simfonice, de inspirație delicată și abil instrumentate, ca: *Templul din Gorid, Trandafirul roșu, Narcis, Armida* (pentru vioară și orchestră) ș. a.

Subsemnatul fiind pe acea vreme elev în clasa a șasea a Liceului „Gh. Lazăr" la secția modernă, unde studiul literaturii clasice ocupa în program un loc important, am fost atras încă dintru început de legendele eroice din antichitatea greco-romană.

Incă și astăzi îmi aduc aminte cu multă emoție de regretatul nostru profesor de literatură latină, Anghel Marinescu, care, prin elocvența lui caldă și convingătoare, cu care ne tălmăcea sensul frumoaselor hexametre ale lui Virgiliu, căutînd să pătrundă adînc în sufletul eroilor cîntați de poet, — a izbutit să tre-

zească în noi un viu interes pentru literatura clasică.

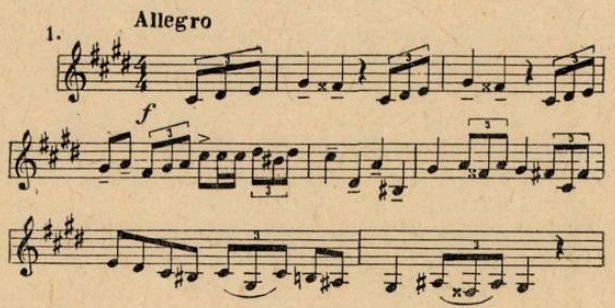
Am prețuit totdeauna elementele pozitive din literatura clasică, izvor viu de învățăminte, de adevăruri asupra vieții ce pot fi aflate chiar și în narațiunile din domeniul mitologic.

Urmînd în același timp compoziția la clasa lui Castaldi, cînd acesta a cerut elevilor săi ca pentru sfîrșit de an să prezinte fiecare cîte o uvertură, eu mi-am ales fără multă ezitare ca subiect pentru uvertura cerută un episod din cartea a VI-a a „Eneidei" poetului latin Virgiliu.

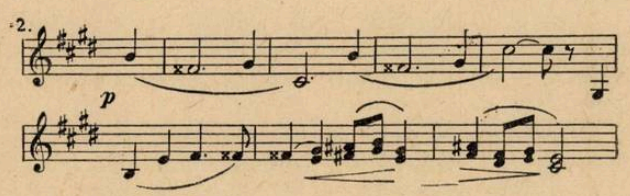
In acest episod poetul povestește cum Enea, eroul troian, care în urma asediului Troiei de către oștile grecești, a pornit spre mări și țări împreună cu tovarășii săi de luptă, poposește pe țărmul de nord al Africei, la Cartagina, unde regina Didona, din războinic neam fenician, îl primește cu o deosebită cinste. O dragoste puternică se naște între regină și noul venit. Didona caută zadarnic să lupte împotriva acestei iubiri, însă în cele din urmă ea cedează pasiunii. Mînat de caracterul său aventuros, Enea se hotărăște să pornească din nou la drum, părăsindu-și iubita. In zadar încearcă nefericita Didona de a-l îndupleca prin rugi și lacrimi să renunțe la plecare. Neclintit în hotărîrea luată, viteazul războinic se smulge din brațele ei. Părăsită, Didona e frămîntată cînd de dorința de a se răzbuna, cînd de văpaia dragostei mistuitoare. Doborîtă de deznădejde, în cele din urmă, ea își curmă viața.

Primul lucru ce aveam de făcut era să găsesc cele două imagini melodice, cele două idei contrastante cerute de construcția uverturii clasice și care puteau caracteriza pe cei doi eroi ai poemului.

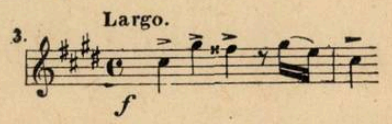
Prima idee, cu caracter eroic, dinamic, trebuie să caracterizeze pe Enea. (nr. 1)



Cea de a doua, cu caracter liric (nr. 2) reprezenta pe eroină.



Am scris apoi introducerea uverturei — lentă, bineînțeles după tiparul uverturii clasice franceze — folosind un motiv derivat din capul temei lui Enea, reprezentînd „destinul" tragic — element tipic tragediei antice — care apasă asupra nefericitei regine cartagineze, din clipa în care soarta ei e legată de aceea a eroului troian. (nr. 3)



Deși pornisem la drum cu intenția de a scrie o uvertură după modelul clasic, prins tot mai mult de lucru și pasionat tot mai mult de subiectul ales, am lărgit considerabil cadrul lucrării, construind un adevărat poem simfonic. Dezvoltarea a luat o amploare pe care nu o prevăzusem: ideile melodice venind în contact, se ciocnesc, apoi se contopesc, împletindu-se într-o urzeală simfonică complexă, temele sînt dezvoltate nu numai în întregime ci și fragmentar, desenurile melodice sînt fie diminuate ca valori, fie lărgite. Momentele de avînt pasionat sau de zbucium și furioasă deznădejde alternează cu acelea de resemnată acalmie, ceea ce explică suișurile și coborîșurile, precum și pauzele din discursul muzical.

In reexpoziție, care se liberează de planul tonal clasic, ideea a doua, rămînînd tot în tonul relativ major, capătă o amplă dezvoltare corespunzătoare zbuciumului ce frămîntă sufletul eroinei după plecarea iubitului său, ajungînd la o concluzie, în care tema destinului tragic (3) vestește sfîrșitul eroinei.

Acest poem simfonic, scris în formă de uvertură liberă, deși nu urmează propriu-zis un program bazat pe episoade, ci caută să dea mai mult o caracterizare a eroilor dramei, precum și o exprimare a sentimentelor ce îi frămîntă — se poate clasa în categoria a treia (c) de muzică cu program.

In anul 1914, după un an de studii făcute la clasa lui Vincent d'Indy — reîntors în țară — am început să scriu un nou poem simfonic, al cărui subiect mi-a fost sugerat de Alfons Castaldi. Acesta, compunînd *Marsyas*, avusese intenția de a scrie un triptic, urmînd să adauge la primul său poem inspirat din mitologie încă două, ce trebuiau să ilustreze legendele lui *Misenus* și *Acteon*. Mai tîrziu a renunțat însă la această intenție și în dorința sa de a-mi stimula creația, mi-a oferit să-mi aleg unul dintre aceste două subiecte spre a-l transpune în muzică. Am ales pe Acteon.

Acest poem ilustrează legenda vînătorului Acteon, care, imprudent și îndrăzneț, surprinde pe Diana, zeița vînătoarei, scăldîndu-se împreună cu Nimfele care o însoțeau de obicei. Zeița mîniată că un muritor a cutezat să-și ridice privea asupra trupului său, îl preface în cerb. Urmărit de proprii săi cîini care nu-l mai recunosc, Acteon e în cele din urmă sfîșiat de ei, după o goană înverșunată.

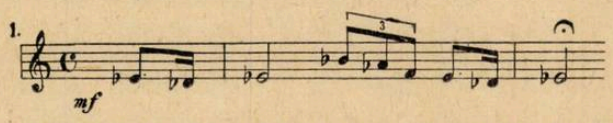
Pentru a transpune în muzică această legendă, a cărei acțiune se desfășoară în timp,

însemna să realizez un poem simfonic construit după modelul tipic al genului, adică urmînd programul în desfăşurarea lui, ilustrînd principalele momente ale povestirii făcute de poetul Ovidiu în *Metamorfozele* sale.

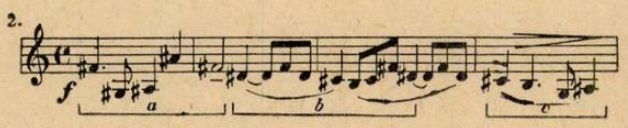
Pentru o astfel de ilustrare în muzică, am folosit sistemul motivelor conducătoare *(leitmotive)*, care convin îndeosebi unei acţiuni ce comportă diverse episoade şi care constituie călăuze foarte necesare ascultătorilor.

Motivele conducătoare se referă atît la persoane, cît şi la sentimente sau idei abstracte şi ele suferă în decursul tratării şi dezvoltării lor, toate transformările sau schimbările ce intervin în caracterul personajelor sau al sentimentelor.

In introducerea lentă, cornul intonează încă de la început motivul vînătoarei (1).



Am căutat să caracterizez apoi pe cele două personaje principale, care intră în conflict: Acteon şi Diana. La motivul lui Acteon (2) se pot distinge trei fragmente a, b, c, care vor fi utilizate,



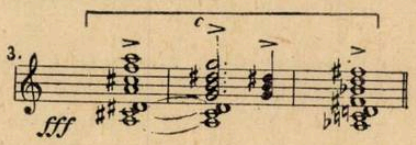
şi separat în dezvoltare ; aceste fragmente sintetizează trei aspecte legate de personajul principal :

a. — caracterul bărbătesc, eroic al lui Acteon;

b. — contemplarea admirativă în faţa zeiţei ;

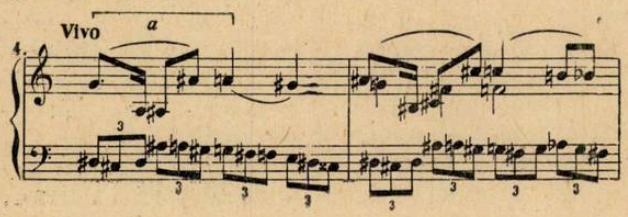
c. — prevestirea morţii.

Acest ultim fragment va fi folosit către sfîrşit, pentru a sublinia prin cîteva disonanţe sfîşierea nefericitului vînător (3)

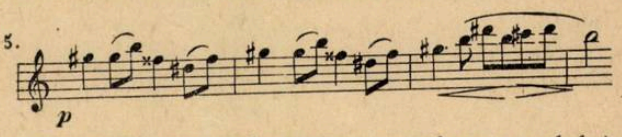


Aci se poate vedea cum un motiv conducător poate suferi o transformare care corespunde unei schimbări de situaţie.

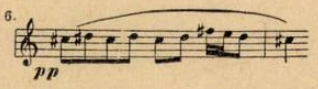
De asemenea goana furioasă a cîinilor după cerb, se desfăşoară pe un desen agitat al başilor, derivat din tema vînătoarei (1), peste care se suprapune fragmentul a al temei lui Acteon, care are acum un caracter dureros de implorare (4).



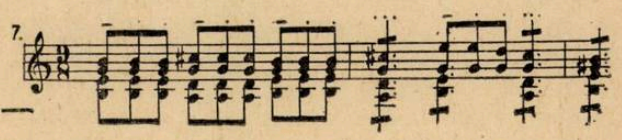
Al doilea motiv e cel al Dianei, motiv feminin, unduios ca trupul ei frumos, totuşi cu o concluzie fermă, de siguranţă de sine (5)



Ca motiv secundar citez un desen ondulat (6) care evocă murmurul izvorului, învăluit în zumzetul corzilor cu surdină, ce caută să zugrăvească freamătul pădurii.



Acest motiv, transformat la rîndul lui, capătă forma următoare (7), cînd nimfele surprinse de îndrăzneţul vînător, se agită speriate :



Motivul devine agitat, avînd un alt aspect ritmic.

Deşi am încercat să urmez în ilustrarea mea simfonică ordinea episoadelor indicată de argumentul literar, am căutat în acelaşi timp să adaptez poemul meu la planul unei construcţii simfonice clasice şi totuşi libere, respectînd anumite exigenţe de ordin tematic şi tonal. Astfel se pot distinge în acest poem cele patru părţi ale unei adevărate simfonii: prima parte, precedată de o scurtă introducere lentă, care caută să zugrăvească liniştea pădurii înainte de răsăritul soarelui, — e o mişcare vie, care descrie peripeţiile vînătoarei.

Episodul al doilea — mişcare lentă — ne conduce în peisajul poetic al izvorului şi grotei, unde Diana obişnuia să se scalde înconjurată de suita ei de nimfe.

Al treilea episod — surprinderea — are caracterul unui *Scherzo*. Nimfele speriate se reped în jurul zeiţei şi-i fac un văl din trupurile lor, spre a o ascunde privirilor străine; eroul e metamorfozat în cerb ; se aud strigăte de spaimă şi durere; apoi goana furioasă, urmată de sfîşierea lui Acteon.

O a patra parte — lentă — construită numai pe cele trei fragmente ale temei nr. 2, corespunde ultimei fraze din povestirea făcută de poetul Ovidiu:

„...şi pădurea păstră încă multă vreme ecoul strigătelor şi gemetelor tînărului vînător, care cutezase să contemple trupul mîndrei Artemis..."

După cum se poate vedea din cele spuse, încercînd să aplic sfatul profesorului meu Vincent d'Indy de a păstra „printre fanteziile unui poem sau ale unui program oarecare principii esenţiale ale construcţiei simfonice", am căutat, scriind muzica pentru Acteon, să nu mă în-

depărtez prea mult de un anumit plan tonal și de echilibrul necesar unei lucrări simfonice.

În creația romînească, muzica cu program, gen mai accesibil și care e pe placul marei mase de ascultători, nu a fost totuși prea mult cultivată.

Printre lucrările care s-au scris în ultimele decenii se pot cita: *Suita sătească* de George Enescu, *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora, *Triptic* și *Din cătănie* de Paul Constantinescu, *Făt Frumos* de Ştefan Popescu, *Cornul* de V. Gheorghiu, *Divertismentul rustic* de S. Drăgoi, *Şătrarii* de Dinu Lipatti, *Suitele* de Iuliu Mureşianu, poemele lui G. Enacovici, Constantin Bobescu și Zirra, *Poveştile din Grui* de Marțian Negrea, *Două schițe* de Th. Rogalski.

În urma rezoluției C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948, precum și a rezoluției plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din februarie 1952, în care se arată importanța programatismului în muzică ca rezultat al nevoii de a oglindi plastic și concret viața nouă a poporului muncitor, creația romînească s-a îmbogățit cu noi și valoroase lucrări de muzică programatică și descriptivă, ca: *Petrecere populară* de Sabin Drăgoi, *Prăbuşirea Doftanei, Flori pentru Nikos Beloiannis, Poemul eliberării,* de Alfred Mendelsohn, *Drumul Dunării spre mare* și *Nicolae Bălcescu* de Leon Klepper, *O zi de vară într-o gospodărie agricolă* de Zeno Vancea. *În Munții Apuseni* de Marțian Negrea, *Ogoare noi în Valea Prutului* de S. Natra, *Prin munții noştri* de Laurențiu Profeta, *Sărbătoare într-o gospodărie colectivă* de Nicolae Buicliu, *Vîrful cu dor, În lunca Siretului, Picturi de Grigorescu,* de Hartulary Darclée, *Scenele de balet* și *Imaginile pentru film* de Ludovic Feldman, *Suitele* de Achim Stoia, *Uvertura „23 August"* de Adalbert Winkler ș. a.

Este de sperat că literatura noastră muzicală se va îmbogăți — datorită sprijinului larg acordat de forurile noastre conducătoare — cu lucrări de muzică programatică tot mai valoroase, care să oglindească viața nouă din patria noastră.

In legătură cu unele probleme ale muzicii cu program

de AL. SPIREA

„La loc de frunte în muzica realist-socialistă stă și trebuie să stea muzica cu program".

Scînteia, 14. III. 1952

Se discută mult despre muzica cu program. Sau, mai bine zis, se vorbește mult; despre o discuție cît de cît serioasă nu poate fi vorba decît în ultimul timp, începînd cu relativ recenta ședință a secției simfonice a Uniunii Compozitorilor, consacrată unor lucrări date la iveală cu prilejul aniversării a zece ani de la eliberarea patriei noastre. În cadrul acestei discuții, ca și în alte cenacle, articole, convorbiri, s-au emis păreri diferite despre problemele acestui gen de muzică, totuși, de ani de zile, nu a apărut nici un studiu consacrat special acestei teme, deși organele și presa de partid ne-au atras în repetate rînduri atenția asupra însemnătății mari pe care o are genul muzicii cu program. Probabil că și în neglijarea elaborării problemelor programatismului de către criticii și muzicologii noștri se află unul din izvoarele rămînerii relative în urmă a acestui gen în muzica noastră [1]). Sînt necesare studii despre principalele probleme teoretice, artistice, istorice ale programatismului, studii despre problemele realismului, expresivității și plasticității în acest gen, studii despre perceperea de către ascultător a muzicii cu program și problemele accesibilității, despre caracterul educativ al creațiilor de acest gen. În sfîrșit, poate lucrul cel mai de seamă, avem nevoie de o temeinică analiză a situației, tradițiilor și perspectivelor muzicii romînești cu program.

După cum vedem, sarcinile sînt mari! Evident, un singur articol nu poate să le rezolve pe toate. Nici nu este aceasta pretenția autorului acestor rînduri. Articolul de față își propune să fie un punct de plecare pentru eventuale discuții. El reprezintă o încercare de a aduce o contribuție la discutarea acestei probleme. Autorul va fi oricînd fericit să pătrundă mai profund aceste probleme cu ajutorul criticilor săi. Atunci, odată cu el, vor fi mai instruiți și cititorii cărora ne adresăm.

*

Metoda realismului socialist cere de la artist zugrăvirea în imagini veridice, concret-is-

1) Referirea la o relativă rămînere în urmă în ultimul timp a muzicii noastre cu program nu înseamnă negarea valorii artistice a unor lucrări ca „Balada haiducească" de Paul Constantinescu, „Munții Apuseni" de Marțian Negrea, „Prăbuşirea Doftanei" și „Flori pentru Nikos Beloiannis" de Alfred Mendelsohn, „Drumul Dunării spre mare" de Leon Klepper, „Pe Argeș în sus", de Theodor Grigoriu, ș. a. Aceste lucrări nu pot însă contrabalansa numărul mare de piese programatice mediocre răsărite ca potîrnichile în ultimii ani și, ceea ce este mai trist, achiziționate, cîntate și chiar lăudate de pe o poziție lipsită de exigență.

torice a realității în dezvoltarea ei revoluționară. Totodată, veridicitatea și caracterul istoric-concret, al imaginii artistice, trebuie să se împletească cu sarcina transformării ideologice și a educării oamenilor muncii în spiritul socialismului. Această formulare devenită clasică și înscrisă în statutele uniunilor de creatori din U.R.S.S. subliniază cele trei laturi principale, aflate în strînsă legătură, ale realismului socialist: prezentarea veridică, concret-istorică a realității (din care elementul cel mai important este omul); prezentarea realității în dezvoltarea ei revoluționară; îmbinarea realizării veridicității și caracterului istoric concret al imaginii cu îndeplinirea sarcinii de transformare ideologică și educare a oamenilor muncii în spiritul socialismului.

Se înțelege că un artist care și-a însușit principiile acestei metode nu poate neglija un gen ca cel al muzicii cu program. Programul ajută la concretizarea sau mai bine zis la orientarea cercului de imagini și asociații și deci și a sferei de meditații a ascultătorului. Dimpotrivă, el îl va cultiva, îl va dezvolta, folosind toate posibilitățile (mari și mici), toate „speciile" muzicii cu program, simple sau mai dezvoltate. Aici ajungem la o problemă esențială: ce trebuie să înțelegem prin „genul muzicii cu program"?

Criticul și muzicologul V. Cristian, lector la Filarmonica de Stat din București, responsabil al comisiei de presă a secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. s-a făcut ecoul acelei păreri emise cu ani în urmă de diverși muzicieni după care „caracterul programatic este dat de tendințe narative, de istorisire muzicală, cu mijloacele specifice muzicii".[2])

După părerea mea există anumite obiecții de adus acestei formulări, lucrurile fiind văzute prea strîmt. Principiul programatismului cred c-a existat cu mult înainte de a fi teoretizat și argumentat. In vremea cînd i-au dat numele de botez de „muzică cu program", compozitorii aveau într-adevăr în vedere o muzică la care era atașat un program narativ -- descriptiv cu subiect (de ex. „Simfonia fantastică" a lui Berlioz). După părerea mea, realismul socialist consideră că principiul programatismului este mai larg; *orice adaus literar la o piesă muzicală,* un adaus necîntat, nerecitat, exterior muzicii *care contribuie la orientarea conștiinței ascultătorului,* fie că e un program special, amănunțit, fie că este o referire la o operă aparținînd altui domeniu al artei (literatură, sculptură, pictură, etc.) fie că este un motto, un titlu, chiar și o simplă indicație de gen: marș, nocturnă, etc., situează respectiva piesă în genul muzicii programatice. (Această părere nu este nici nouă și nici originală. Au exprimat-o mulți alții înaintea mea). Desigur că principiul programatismului își găsește o deplină întruchipare în programe narative cu subiect, descriptive, dar nu poate fi mărginit la această „specie".

A mai fost exprimată și o altă părere, de către compozitorul Diamandi Gheciu, în analiza sonatei de pian a Anei Severa Bențiu: „O operă muzicală ce nu-și propune dezvoltarea unui program, adică a unei acțiuni sau a unui subiect anume determinat, poate totuși include un conținut bogat care să exprime ecoul realităților înconjurătoare în sufletul creatorului precum și atitudinea acestuia față de viață, conținut pe care îl transmite maselor de ascultători cu ajutorul imaginilor muzicale.

Orice operă muzicală care are un conținut, devine prin aceasta, într-o anumită măsură, cu program, adică cu subiect".

Este o teză mai largă, atrăgătoare. Nici ea nu este nouă. La vremea sa, într-o cunoscută scrisoare, P. I. Ceaikovski îi explica Nadejdei von Meck: „Ce este muzica cu program? Deoarece atît eu cît și dumneavoastră considerăm că un joc fără de rost de-a sunetele nu este muzică, atunci, dintr-un punct de vedere larg, orice muzică este cu program". Folosind „programul în sens larg", în locul noțiunii, curente astăzi, de „conținut" marele compozitor rus își afirma crezul că nu există o muzică adevărată, care să fie lipsită de conținut, care să nu exprime *ceva* în legătură cu viața, cu omul, *ceva* ce poate fi caracterizat cu mai multă sau mai puțină precizie și claritate cu ajutorul cuvintelor. Fragmentul de mai sus a fost adesea citat în discuțiile ce au avut loc cu cîțiva ani în urmă în U.R.S.S., unii muzicieni de vază împărtășind punctul de vedere aflat în rîndurile acestea. Totuși, nu acest punct de vedere a fost cel exprimat în concluziile discuției, trase de Marian Koval, secretarul Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. M. Koval a atras atenția asupra unui pericol care sălășluiește în acest punct de vedere: acela de a distrage atenția compozitorilor de la muzica cu program „în sens restrîns" din moment ce orice lucrare realistă are, în sens larg, un program. Or, muzica noastră nouă are nevoie tocmai de o mai mare dezvoltare a muzicii cu program propriu-zis, a muzicii cu program „în sens restrîns".

Teza al cărui ecou s-a făcut de curînd compozitorul Diamandi Gheciu mai conține și un al doilea pericol (mă refer la conținutul *obiectiv* al tezei formulate de dînsul). Pericolul este legat de reversul medaliei: să admitem că orice muzică adevărată are subiect, program (să spunem: un program „în sine", cunoscut doar de creator); nu ne rămîne decît să-l rugăm pe compozitor să-l mărturisească pentru a-l ajuta pe ascultător, să-l transforme dintr-un program „în sine" într-un program „pentru noi". Convingerile democratice ale unui artist îl vor obliga desigur să opereze această transformare. De aici pînă la a trage concluzia că o muzică fără program mărturisit, fie că nu este „adevărată",

2) Stenograma dezbaterilor de la Uniunea Compozitorilor din 26.X.1954.

realistă, fie că aparţine unui compozitor nedemocrat, în cel mai bun caz „nelămurit", etc., etc. şi pînă la a stigmatiza orice muzică fără program, este un pas pe care din nefericire, unii sînt înclinaţi să-l facă, aducînd mari prejudicii dezvoltării muzicii noastre.

*

Rădăcina acestor greşeli rezidă în confuzia ce se face între „conţinut" şi „program".

Obiectul artei în general şi deci şi al muzicii este realitatea, omul. Cînd vorbesc de om, bineînţeles nu mă refer la un om abstract. Spre deosebire de raţionalismul lui Voltaire, idealismul lui Hegel, antropologismul lui Feuerbach şi într-o anumită măsură, al lui Cernîşevski, de teoria istorică sociologist-rasistă a lui Taine, şi de alte concepţii premarxiste, marxismul consideră omul nu ca o fiinţă abstractă, înafara lumii, societăţii şi claselor. „Omul — spune Marx — este *lumea omului*, statul, societatea [3]). Şi tot Marx dă cunoscuta formulare: „Omul este o totalitate de relaţii sociale. Marxismul consideră omul determinat întotdeauna de totalitatea relaţiilor sociale în care a intrat, dintre care, în societatea pe clase, relaţiile de clasă au o însemnătate deosebită. Aceasta înseamnă că marxismul ţine seama de influenţele pe care le au asupra formării aspectului moral al unui om anumite fenomene obiective ţinînd ca poziţia sa în procesul de producţie (legată de chestiunea proprietăţii), poziţia sa de clasă, mediul şi familia în mijlocul cărora trăieşte, naţiunea din care face parte, condiţiile istorice în care se desfăşoară existenţa sa, etc. Totodată însă marxismul consideră că „omul acţionează în societate ca un individ fizic şi social, nu ca un exponent incorporal al relaţiilor sociale" [4]). In conştiinţa omului nu intră numai elementele de gîndire. „Domeniul spiritual al activităţii omeneşti, activitatea psihică cuprinde şi procesele volitionale, emoţiile precum şi senzaţiile, reprezentările şi alte procese de cunoaştere" [5]). In conştiinţă nu există deci numai elemente determinate de poziţia de clasă. „Procesele psihice, activitatea creierului nu au un caracter de clasă. Ele au un caracter universal uman şi sînt identice la toţi oamenii, indiferent de clasă, naţiunea şi rasa din care fac parte... In acelaşi timp studierea proceselor psihice nu poate fi de loc ruptă de personalitatea omului, de interesele lui, de motivele care-i determină activitatea, etc. Aici însă ne lovim de lucruri care pot avea şi o bază de clasă" [6]).

In sensul acesta mă refeream la om. Am făcut această paranteză puţin cam lungă, pentru a preciza unele lucruri prea des vulgarizate la noi. Deci: obiectul artei este omul, întreaga viaţă a omului şi, în mare măsură, viaţa sa psihică.

Un om normal, o personalitate puternică, progresistă, a cărei conştiinţă n-a fost pervertită de o morală şi de concepţii antiumane, bolnăvicioase, gîndeşte şi simte în mod curent ca marea majoritate a oamenilor aflaţi în aceleaşi condiţii ca el şi are o serie de puncte comune chiar cu oameni care se deosebesc de el în ceea ce priveşte concepţia, poziţia, caracterul naţional, etc. Dacă acest om este un scriitor, atunci realitatea oglindită în conştiinţa sa (şi cernută prin ea) va fi reconcretizată cel mai uşor cu ajutorul cuvintelor. Dacă acest om este pictor sau sculptor, modul în care această realitate se oglindeşte în conştiinţa sa va fi cel mai uşor concretizat cu ajutorul mijloacelor de expresie ale artei plastice, chiar mai uşor decît în cuvinte. Dacă acest om este un muzician, atunci realitatea, atitudinea de principiu şi afectivă trezită de ea în conştiinţa sa se vor concretiza prin mijloacele sunetelor muzicale mult mai uşor decît prin cuvinte. Vorbind de specificul creaţiei artistice, cunoscutul estetician sovietic A. G. Egorov arată: „în viaţa reală cunoaşterea figurativ-artistică şi cea ştiinţifică sînt unite prin aceea că ambele reflectă realitatea, laturile ei esenţiale şi legăturile dintre aceste laturi. In acelaşi timp, ştiinţa şi arta sînt metode diferite de cunoaştere a realităţii. Artistul nu numai că „zugrăveşte în imagini"; el gîndeşte în imagini artistice şi nu se mulţumeşte numai să „traducă" o noţiune logică într-o imagine concret-senzorială. Aceasta se referă atît la stadiul de „meditare" asupra operei, cît şi la procesul de realizare a acesteia" [7]). Aş vrea să atrag atenţia asupra acestei idei juste, care corespunde practicii: „gîndire în imagini". La compozitor „gîndirea în imagini" nu are loc *în principal* cu cuvinte — noţiuni sau imagini — tablouri ci cu sunete muzicale, cu idei muzicale. *Aparent*, şi subliniez aceasta, muzicianul se integrează numai într-o mică măsură în definiţia lui Cernîşevski: „arta oglindeşte viaţa în formele vieţii însăşi". (De fapt, aşa cum arată B. V. Asafiev, întreaga muzică foloseşte intonaţia muzicală, legată prin numeroase fire de expresiva intonaţie a vorbirii; nu mai vorbesc de elementele de plasticitate muzicală citate de V. Vanslov în cunoscutul său articol). Această aparenţă îi îngreunează mai mult compozitorului sarcina de a exprima în cuvinte conţinutul muzicii sale. *Conţinutul* muzicii va putea fi profund uman, tipic pentru vremea lui, fără ca compozitorul să poată da indicaţii de program, precise, în cuvinte, asupra semnificaţiei fiecărui pasaj, fără ca el să poată spune altceva decît ceea ce spunea D. D. Şostakovici în legătură cu Simfonia X-a: „în această lucrare am vrut să redau sentimente şi pasiuni omeneşti". Se înţelege că, în legătură cu cele spuse mai sus, aceste sentimente şi pasiuni omeneşti nu sînt abstracte ci concret-istorice, de-

3) K. Marx şi Fr. Engels, Opere, vol. I, p. 399, ed. rusă.

4) Despre problemele filozofice ale psihologiei (în legătură cu rezultatele discuţiei), revista „Voprosîi Filosofii" nr. 4/1954. Este vorba de condluziile unor dezbateri de mai mulţi ani care au avut loc în U.R.S.S.

5) Idem.

6) Ibidem.

7) A. G. Egorov, Despre conţinut şi formă în artă. Voprosîi Filosofii, nr. 4/1954.

terminate de întreaga realitate în mijlocul căreia trăiește Șostakovici, care are o anumită poziție față de aceasta și care, ca o fire luminată și sensibilă, percepe cu putere nu numai realitatea strict înconjurătoare, „de cabinet", sau „de familie", ci întregul dramatism al realității contemporane ce-și pune pecetea pe întreaga sa viață psihică. De aceea, frămîntările și pasiunile omenești ale lui D. D. Șostakovici au o anumită valoare obiectivă (deși, în sensul strict al cuvîntului așa cum spune V. I. Lenin: „Alte sentimente decît cele omenești, adică subiective, nu există" [8]) în sensul că ele nu îi sînt proprii numai lui, ci există și înafara lui, la nenumărați oameni. Nescoțînd în evidență ceea ce îi este specific numai lui, ceea ce îl *deosebește* de ceilalți oameni ci tocmai ceea ce are *comun* cu ei, ceea ce le este propriu și lor, Șostakovici devine purtătorul lor de cuvînt, exponentul conștiinței lor (deși ceea ce este general este exprimat ca în orice fenomen de artă cu o mare forță de individualizare, pecetea subiectivă creatorului fiind vizibilă) „Mințile luminate — spunea K. Marx — sînt întotdeauna legate prin fire invizibile de grupul poporului". Prin aceasta, tocmai, se explică marea forță de înrîurire proprie acestei lucrări a genialului compozitor.

Se poate întîmpla ca unui om, într-o anumită epocă din viața lui, să-i fie mai apropiat decît de obicei cercul de gînduri și sentimente cuprins, de pildă, în monologul lui Hamlet, sau al lui Faust, fără ca să cunoască aceste capodopere ale literaturii. Lucrarea muzicală pe care o creează în acea epocă va avea un conținut apropiat de conținutul respectivei opere literare. Dar crede oare cineva că acel compozitor va trebui să fie în măsură să scrie (făcînd abstracție de forma artistică) un monolog al lui Hamlet de factură proprie? Este o periculoasă copilărie să credem și să cerem așa ceva. Compozitorul, ca și muzicologul care-i analizează creația, poate da adesea numai unele indicații ca, de pildă, cele date de D. Șostakovici în susamintitul caz. Oare mai este necesar în acest caz să scriem un program? Și cum să-l formulăm: „frămîntări și pasiuni ale unui om sovietic la jumătatea veacului nostru?" Programul este un soi de „distinguo" care marchează deosebirea specificului de *temă*, al unei anumite lucrări. Atîta vreme cît *omul* este preocuparea compozitorului, fără ca această preocupare să fie legată de un *anumit* subiect, de atitudinea omului față de un *anumit* fenomen din viața socială, personală sau din natură (care ar trebui precizat printr-o indicație programatică) un program nu este necesar; este de *presupus* că obiectul lucrării respective, *conținutul* ei este constituit de *elemente de viață*, frămîntări, gînduri, sentimente, și pasiuni omenești determinate în mod concret, de realitatea istorică (nimeni nu va crede că un compozitor va „cînta" fiziologia unui „locuitor" din planeta Marte; după cum nimeni nu poate recunoaște ceva uman în muzica decadentă a „bruitiștilor", etc.). Posibilitatea și utilitatea *programului* apare în momentul în care conținutul este legat cu precizie de un *anumit* fenomen particular. Atunci programul va exprima, într-un fel sau altul, în noțiuni, esența fenomenului iar muzica va prezenta însuși fenomenul, alterîndu-l în așa fel încît esența lui să iasă clar în evidență. Programul — exprimare a esenței — va fi mai profund decît fenomenul oglindit; muzica — reflectare artistică a fenomenului — va fi *mai* bogată decît programul și grație tipizării, va scoate în evidență esența profundă a fenomenului. *Conținutul* în artă este realitatea (nu mă refer numai la realitatea materială; și conștiința face parte din realitate, din viață) pe care o oglindește un artist în lumina unei anumite concepții determinate despre lume, în lumina unor anumite idealuri sociale, etice și estetice și a sensibilității, temperamentului ce-l caracterizează. Conținutul determină în mod evident expresia, forma. *Programul* este legat de un caz particular de conținut, de zugrăvirea unui *anumit* fenomen sau grup de fenomene. *Programul* are o înrîurire hotărîtoare asupra expresiei, a formei. Programul mărturisit este un adaus la formă și ajută prin urmare la *perceperea* mai concretă și mai completă a conținutului unei piese muzicale, o face mai interesantă.

*

Se spune adesea că principiul programatismului este democratic. Intr-adevăr programatismul *realist* este democratic, pornește, în general, de la intenția creatorului înaintat de a-și transmite mesajul unor pături mai largi de iubitori de muzică. Dar programul este un mijloc, o armă, ce poate fi folosită și pentru realizarea unor intenții progresiste și pentru realizarea unor scopuri retrogade. Astfel, de pildă, poemul simfonic „Moarte și transfigurație" de Richard Strauss are un conținut mistic.

De fapt atitudinea realismului socialist față de conținutul programului este una cu atitudinea acestei metode față de conținutul artei în general, față de literatură în special.

Izvorul fundamental al programelor realiste îl constituie evident întreaga realitate, programul fiind legat de un caz particular al conținutului general al artei. Programatismul realist socialist cuprinde o infinitate de teme, legate de cele mai diferite domenii: viața socială, contemporană, istoria trecutului, viziunile de viitor, viața personală, omul și natura, precum și literatura contemporană, clasică, populară, fantastică, artele plastice în măsura în care reflectă realitatea. Nu voi căuta să dau un soi de „breviar" al realismului socialist în această problemă. Totuși aș vrea să ridic unele probleme.

Tema esențială, pusă pe primul plan de însăși definiția realismului socialist, este *tema din realitatea actuală*. Inepuizabilă ca bogăție, rea-

8) V. I. Lenin — Opere, vol. 14, p. 130, ed. rusă.

litatea „palpabilă" a zilelor noastre cuprinde o serie de probleme, de la cele mai mari — pe plan mondial — la cele mai mărunte. „Poate oare compozitorul să ajute la rezolvarea lor?" Această întrebare şi-a căpătat de mult răspunsul. L-au dat, într-o mai mare sau mai mică măsură, toţi compozitorii înaintaţi ai vremurilor. Teme mari de actualitate, de interes mondial sau naţionale, au stat la loc de cinste în creaţia lui Beethoven, Chopin, Liszt, Musorgski, Smetana, Janacek şi mulţi alţii.

In toate genurile de muzică, de la simplul cîntec (ca ex. poate fi dat „Trepak" de Musorgski) la mari opere (de ex. „Fidelio" de Beethoven), de la studiu (de ex. Fr. Chopin: studiul revoluţionar), la sonată, (de ex. Leos Janacek: sonata în mi bemol minor, 1.X.1905) [9]) de la poem (de ex. poemul-marş „Hungaria" de F. Liszt) la simfonie (de ex. D. Şostakovici, Simfonia a VII-a) — marii compozitori ai omenirii au luat atitudine faţă de marile probleme ale vieţii contemporane lor. Şi compozitorii noştri au pornit pe acest drum, obţinînd succese însemnate.

Totodată compozitorii au abordat şi întruchipat cu măiestrie teme „de gen", şi altele în muzica cu program. J. S. Bach (faimosul „Capriccio..."), Rameau, Couperin (Les velus, etc.), H. Berlioz („Simfonia Fantastică"), R. Schumann („Scene de copii", „Fluturii", etc., etc.), George Enescu („Poema romînă", „Impresii din copilărie" [10]), Mihail Jora („Privelişti moldoveneşti") — iată numai cîteva nume care-mi apar în fuga condeiului.

Principiul realismului socialist care cere zugrăvirea realităţii în mod veridic, concret-istoric, în dezvoltarea ei revoluţionară nu se referă numai la redarea evenimentelor sociale, ci, aşa cum arată T. Motîleva [11]), „şi la dezvoltarea vieţii lăuntrice individuale a omului". Intr-adevăr şi în el poate avea loc o dezvoltare revoluţionară lăuntrică, o evoluţie de la întuneric la lumină, de la iluziile şi prejudecăţile mic burgheze, chiar de la concepţii burgheze (în estetică, de pildă) la conştiinţa politică, la conştiinţa de clasă, la comunism, de la nepăsare, indiferentism şi lipsă de voinţă la hotărîrea de a lupta pentru idealurile înaintate ale epocii, de la „spleen" la optimismul social. *Această dezvoltare lăuntrică are loc nu ca un proces intimist, individualist, ci sub înrîurirea mişcării revoluţionare, sub înrîurirea mersului înainte al societăţii.* De acest lucru trebuie să ţină seama creatorii care-şi alcătuiesc programe de acest gen.

Un exemplu de creaţie care zugrăveşte în mod conştient frămîntările şi căutările unui compozitor, ajutat de opinia publică sovietică să treacă de pe poziţiile modeniste, formaliste pe cele ale realismului socialist, îl constituie Simfonia a V-a de D. Şostakovici, denumită de autor „răspunsul artistului la critica dreaptă".

Principiul realismului socialist care cere zugrăvirea vieţii în desfăşurarea ei revoluţionară, cere din partea artistului o atenţie deosebită faţă de forţele care împing viaţa înainte. El cere din partea artistului priceperea de a arăta mişcarea înainte a istoriei ca o mişcare a maselor înseşi. Arta realismului socialist afirmă rolul hotărîtor al maselor populare în dezvoltarea societăţii. *In lumina aceasta privesc şi compozitorii care şi-au însuşit metoda aceasta, programele inspirate de trecutul istoric.*

Literatura şi arta au constituit întotdeauna izvoare ale programelor marilor clasici. Capodoperele lui Dante, Shakespeare, Goethe, Ostrovschi, Byron, ş.a. sau ale literaturii populare, şi-au găsit o întruchipare demnă de ele în muzica unor mari compozitori ca Beethoven, Schumann, Ceaikovski, Liszt, Musorgski, Wagner, Strauss, ş.a.

Cum stă problema concordanţei între principiile realismului socialist şi alegerea unor programe inspirate de literatura clasică? Educarea oamenilor în spiritul socialismului — principiu de bază al metodei realismului socialist — este legată de zugrăvirea vieţii contemporane şi se realizează cel mai deplin cu ajutorul temelor inspirate din aceasta. Dar, totuşi, arta muzicală a realismului socialist nu ocoleşte inspiraţia din marea literatură clasică. Cum se explică aceasta? Oare numai valoarea de document istoric care ajută la înţelegerea istoriei în general şi a istoriei contemporane în special este aceea care susţine interesul pentru capodoperele literaturii clasice? Nu! Desigur că şi ea are greutate în acest fenomen, dar nu una *exclusivă*. Există mai multe elemente de care trebuie să ţinem seama cînd încercăm să explicăm acest fenomen şi, în general, fenomenul de perenitate a artei. Astfel, nu trebuie să uităm că în orice cultură naţională există, înafară de cultura dominantă, elemente de cultură democratică, socialistă, în conţinut. Să nu uităm, de asemenea, că noua cultură a omului societăţii socialiste „trebuie să fie dezvoltarea după anumite legi a acelui bagaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, a societăţii moşiereşti, a societăţii birocratice" [12]). Să nu uităm că *eroul* nou nu a coborît din cer cu un rol mesianic, ci îl dezvoltă în cele mai bune trăsături ale sale pe

9) Lucrarea este ca un strigăt de revoltă al marelui compozitor la auzul ştirii că la 1 octombrie 1905, cu prilejul demonstraţiei populare pentru Universitatea din Praga, a fost împuşcat un muncitor.

10) Această lucrare pentru vioară şi pian este o reală capodoperă. Dar numai puţini sînt fericiţii care o cunosc, din interpretarea dată ei acum aproape 15 ani de maestrul însuşi sau din imprimarea pe discuri cu Dinu Lipatti la pian. Oare cînd s-or învrednici artiştii noştri să înfrunte dificultăţile ei tehnice şi să ne-o prezinte? Conştiinţa artistică, mîndria patriotică trebuie să-i facă pe instrumentiştii noştri să dea importanţa cuvenită creaţiei romîneşti în care aceea a lui George Enescu are un loc de cinste.

11) T. Motîleva, „Principiul realismului socialist în literatura progresistă din ţările capitaliste", V. Filosofii, nr. 4/1954.

12) V. I. Lenin, „Despre literatură", Ed. P.M.R., 1949, pag. 192.

eroul vechilor societăți, pe *eroul* vechilor clasici. De asemenea să nu uităm că, odată apărute, unele precepte morale au căpătat o anumită stabilitate relativă. Să nu uităm de asemenea că există în conștiința omului anumite procese universal umane [13]), etc.

Toate acestea fac ca și în cadrul și cu ajutorul unor programe inspirate din literatura înaintată clasică, compozitorii să poată îndeplini, în mai mare sau mai mică măsură, cerințele realismului socialist. *Esențial este ca în alegerea programelor din literatura clasică ei să țină seama de acele opere care, prin conținutul lor, să fie cît mai apropiate de ideile, principiile morale, sentimentele omului educat în spiritul socialismului.*

Aș mai vrea să spun cîteva cuvinte despre literatura fantastică, despre basmele și legendele care pot fi folosite de compozitorii realismului socialist. S-ar părea că literatura de basm n-ar putea fi realistă pentru că nu „operează" cu elemente care există în realitate. Există basme și basme, o literatură fantastică umanistă, progresistă și una retrogradă, mistică, propagînd nimicnicia omului. In „Caiete filozofice" Lenin scrie: „Arta nu cere ca opera să fie recunoscută drept realitate" [14]). Asta nu înseamnă că arta nu trebuie să fie legată prin mii de fire de realitate dar că nu întotdeauna eroii, tipurile, întîmplările tipice din artă pot exista și fi găsite în realitate. In sensul acesta legendele lui Prometeu, Philoctet sau Danko, basmele „Harap Alb" sau „Nică fără frică" sau povestirea despre floarea de piatră, etc., etc., deși cele povestite în ele nu s-au întîmplat aievea și nici nu puteau să se întîmple, sînt o oglindire fantastică a realității, a unor întîmplări reale, *sînt purtătoare ale unor idei și sentimente apropiate nouă, proprii nouă oamenilor reali.* In basm conținutul, esența pot rămîne legate de realitate, forma capătă aspecte fantastice, simbolice, alegorice. Așadar programe inspirate de literatura de basm pot corespunde cerințelor realismului socialist *cu condiția ca ideea lor de bază, suma ideilor cuprinse în ele să contribuie la educarea noului aspect moral multilateral al oamenilor muncii.* Aș vrea să subliniez însă că refugiul în basm constituie de multe ori și un mijloc de a ocoli realitatea zilelor noastre, un semn al atitudinii reacționare a unora care resping din artă realitatea noastră, fiindcă ar fi chipurile lipsită de posibilități poetice sau pur și simplu pentru că i se împotrivesc fățiș.

*

Odată programul ales, posibilitățile de transpunere muzicală sînt infinite, „speciile" de program foarte diferite. S-ar putea scrie un studiu amplu, special, despre subgenurile muzicii cu program, despre căile transpunerii programului în muzică.

Aș vrea să ridic aici numai unele probleme. O să prezint două citate ale unor mari scriitori. Unul al lui A. M. Gorki: „Tema este ideea care a luat ființă din experiența autorului, care îi este sugerată de viață, dar își are cuibul în lăcașul impresiilor sale încă înainte de a fi căpătat formă și, cerînd să fie întruchipată în imagini, îl îndeamnă să lucreze pentru a-i da formă". Celălalt al lui Lev N. Tolstoi: „Dacă aveți în minte o carte, pe care însă (simțiți că — n. a.) puteți să nu o scrieți, mai bine nici să nu o scrieți".

Or, se întîmplă ca un compozitor să nu simtă ca un lucru absolut necesar, cerut imperios de lumea sa lăuntrică legată de lumea obiectivă, ci doar ca un lucru posibil, util lui, să abordeze unele teme. Rezultatul este, în cele mai dese cazuri, un eșec din punct de vedere artistic. Fără sinceritate, profunzimea emoției și gîndirii, nu se poate realiza o operă artistică reușită, convingătoare.

Dar sinceritatea, este o condiție necesară, nu și suficientă. Sinceritatea este un factor hotărîtor al corespondenței conținutului și formei operei de artă cu tema, cu concepția autorului. Dar nu este îndeajuns ca forma și conținutul să corespundă intenției creatoare a compozitorului, ele trebuie să corespundă a d e v ă r u l u i. Aceasta este tot o condiție esențială, necesară.

A nesocoti această condiție, a nu vorbi decît de sinceritate, înseamnă a deschide calea subiectivismului în artă. Principiul veridicității artei (nu al verosimilului ci al adevărului artistic) este un criteriu încercat de apreciere a oricărei opere de artă. In descoperirea adevărului și întruchiparea lui *deplină* un rol hotărîtor îl are concepția despre lume a compozitorului.

O altă problemă este aceea a măiestriei întruchipării. O temă înaltă, măreață, de răspundere cere și o realizare corespunzătoare. La noi s-a statornicit un obicei regretabil: temele sînt calendaristice, în sensul că adesea, nu atît îndemnul lăuntric de a cînta faptele de seamă ale vieții patriei noastre determină scrierea unor lucrări ci, apropierea unor date importante fără ca muzicianul să fi fost preocupat de mai multă vreme de această temă.

Aceste practici nu pot duce la nimica bun.

Muzica cu program trebuie să poată exista, convinge și emoționa chiar și fără program. Saltîkov-Scedrin spunea : „Adevărul artistic trebuie să vorbească de la sine și nu cu ajutorul unor comentări și tălmăciri..." Engels spunea : „tendința trebuie să decurgă din situație și din acțiune". Maestrul Glier compara programele unor muzici slabe cu niște cîrje [15]). Programul nu este menit a da „valoare strecuratorie" unor piese mediocre ci el trebuie să facă și mai interesantă o *muzică bună.*

Se întîmplă ca tema, programul să depășeas-

13) Vezi „Despre problemele filozofice ale psihologiei", etc. „Voprosîi Filosofii" nr. 4/1954. Intreaga problemă a perenității operei de artă ar trebui discutată într-un studiu special.

14) V. I. Lenin, „Caiete filozofice", pag. 50, Ed. rusă, 1947.

15) Vezi revista „Muzica" nr. 10/1954.

că muzica. Se întîmplă însă şi ca muzica să depăşească tema, programul. Astfel s-a întîmplat ca *muzicianul* Liszt să meargă mai departe ca *gînditorul* Liszt. Astfel programul „Preludiilor" este extras dintr-o „meditaţie" a poetului romantic francez Lamartine. Ceea ce caracterizează acest program este un pesimism specific. Viaţa omului este privită ca o serie de „Preludii" ale acelui „cîntec necunoscut din care moartea intonează prima notă solemnă". In acest program Liszt plătea deja tribut misticismului. Dar aceste „Preludii" sînt constituite de însăşi viaţa şi Liszt, acest mare îndrăgostit al vieţii, ne-a dăruit imagini minunate ale ei. Dragostea tinerească, umbrită uneori de furtuni care risipesc primele iluzii ale oamenilor; liniştea pe care adesea, după primele furtuni o cauţi în mijlocul naturii dar care curînd nu te mai mulţumeşte; luptele vieţii la care te cheamă „trîmbiţa ce lansează semnalele de alarmă" — toate aceste imagini sînt redate cu o măiestrie şi o forţă remarcabilă de către marele compozitor. Muzica însăşi nu ne vorbeşte de moarte ci, prin vigoarea, gingăşia şi optimismul care îi sînt proprii, este mai degrabă un monument de bucurie, de mîndrie de a trăi. Este o victorie a muzicianului realist Liszt asupra gînditorului mistic Liszt, este o victorie a realismului în muzică

*

In sfîrşit, o ultimă problemă pe care aş vrea să o *schiţez* este aceea a perceperii muzicii cu program de către ascultător.

Programul, cum s-a mai spus, ajută la concretizarea priceperii muzicii de către auditor. Dar această concretizare este diferită ca formă şi comună în ceea ce priveşte conţinutul general la diverşi ascultători. Această concretizare depinde de mai mulţi factori şi ar merita un studiu special.

In primul rînd depinde de forţa de convingere a muzicii, de gradul de plasticitate, de dificultatea ei.

In al doilea rînd de fantezia şi de gradul de sensibilitate muzicală a ascultătorului în momentul dat. Această sensibilitate poate şi trebuie să fie educată; programul care concretizează conţinutul muzicii, îl exprimă prin mijlocirea unor cuvinte sau a unor imagini cunoscute, apropiate şi pe înţelesul ascultătorului, contribuie la stîrnirea unui mai mare interes a acestuia, ajută înţelegerea muzicii respective şi, implicit, contribuie la asimilarea mai largă şi mai deplină a muzicii fără program, educă sensibilitatea şi inteligenţa muzicală a ascultătorului.

In al treilea rînd gradul de concretizare depinde de concepţia despre lume, de gradul de experienţă şi cunoştinţe al ascultătorului. Dacă un ascultător a citit „Ulenspiegel" de Ch. de Coster şi cunoaşte şi povestirea germană, dacă el a văzut şi tablouri, gravuri ale epocii, etc. atunci şi reprezentările sale la auzul poemului lui Richard Strauss vor fi mai bogate, mai apropiate de realitate, mai concrete decît cele ale ascultătorului care nu are la îndemînă decît programul de sală.

Astfel, pe baza elementelor expresive şi plastice ale muzicii, în faţa ascultătorului reînvie năzdrăvăniile eroului popular care s-a împotrivit mai marilor feudali ai vremii. Emoţia, poate confuză dacă nu cunoşti programul, devine simpatie şi admiraţie faţă de eroul popular, ură împotriva celor care îl ucid. Astfel latura educativă este susţinută de program şi este strîns legată de desfătarea estetică.

Se întîmplă uneori, în lucrări mediocre, ca ascultătorul să fie lipsit de elementul de desfătare estetică din cauza sărăciei conţinutului real al muzicii sau din cauza formei defectuoase (sau din cauza amîndurora). Atunci nici elementul educativ nu va fi dezvăluit din plin. Ascultătorul se va afla în faţa unui soi de „rebus" muzical, încercînd să ghicească „ce se întîmplă" în cutare sau cutare moment ghicind poate, bucurîndu-se poate de perspicacitatea sa, dar nepercepînd, neluînd contact cu o mai mare bogăţie decît cea cuprinsă în program. Or, programul nu este decît... un program pentru muzică. Muzica întemeiată pe el trebuie să-l adîncească, să-l reprezinte în toată bogăţia fenomenelor descrise de el. „Expozitismul" de care suferă unele lucrări programatice se datorează tocmai superficialităţii cu care unii compozitori privesc lucrările lor, insuficientei cunoaşteri a fenomenului descris, lipsei de patos în „retrăirea" lui, în redarea lui.

Atunci şi ascultătorul înarmat cu un program nu-l vede pe acesta prinzînd carne, sînge, viaţă, nu este mişcat, fantezia sa nu este stimulată, nici gîndirea lui; latura estetică, deopotrivă cu cea etică sînt compromise.

Ascultînd poemul simfonic „Flori pentru Nikos Beloiannis" fără a-i cunoaşte titlul nu poţi să nu-ţi dai seama de dramatismul şi durerea cuprinse în el, nu poţi să nu fii cucerit de căldura pe care o vădeşte. In momentul în care cunoşti programul, durerea compozitorului, transmisă ascultătorului, capătă un obiect precis şi pentru acesta din urmă, devine durere în faţa asasinării eroului poporului grec, dramatismul general devine şi pentru ascultător o expresie a dramatismului vieţii din Grecia, iar acel marş-temă cu caracter mobilizator devine legat nu de o stare de spirit vagă ci de cei care cîntă acest imn revoluţionar, de cei cărora le este proprie această stare de spirit optimistă, hotărîtă: luptătorii pentru viitorul fericit al poporului grec.

Poemul simfonic „Flori pentru Nikos Beloiannis" contribuie deci la educarea în spiritul socialismului a oamenilor muncii punînd mijloacele artei, ale dezvoltării estetice, în slujba unei teme nobile.

Ceea ce într-o expunere istorică despre lupta poporului grec ar fi fost poate mai greu de înţeles pentru unii, prin mijloacele artei devine accesibil celor mai mulţi.

In al patrulea rînd este vorba şi de comunitatea de factură psihică, naţională, a ascultătorului cu compozitorul sau eroii programului său. Ea înlesneşte perceperea şi priceperea muzicii. Şi aşa mai departe!

Problemele muzicii cu program sînt vaste. De dezbaterea şi lămurirea lor teoretică depinde în mare măsură lichidarea impasului relativ în care a intrat acest gen de muzică la noi. Acest articol a căutat să ridice unele probleme, nu le-a ridicat pe toate şi cu atît mai mult nu le-a rezolvat. Repet, el caută să fie un punct de plecare pentru discutarea problemelor acestui gen, gen care „în munca creatoare, de oglindire a vieţii noastre în artă, de reflectare a realităţii noastre are o importanţă foarte mare" întrucît „muzica cu program, mai mult ca altă artă trece mai uşor în marile mase ale poporului, este în măsură să poarte ideile mari pe care compozitorii le pot pune la temelia unei lumi mai bune" *).

*) Vezi cuvintele compozitorului I. Dumitrescu, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Stenograma Uniunii Compozitorilor din 26. X. 1954.

Să sprijinim dezvoltarea muzicii de fanfare

de colonel D. EREMIA
laureat al Premiului de Stat

Cîntecul nostru ostăşesc, a cărui tematică izvoreşte din viaţa şi activitatea militarului de tip nou, are un rol de seamă în pregătirea de luptă a militarilor Forţelor noastre Armate, contribuind la educarea lor ca dîrzi apărători ai cuceririlor clasei muncitoare.

Învăţînd din experienţa compozitorilor sovietici şi folosind folclorul muzical naţional, compozitorii noştri au creat o serie de cîntece care au devenit tovarăşi nedespărţiţi ai ostaşilor în pregătirea lor zilnică. Tematica folosită de compozitorii militari şi civili în cîntecul ostăşesc este destul de variată: dragostea de patrie („Mi-e dragă ţara mea" de J. Letoni, „Salut Patriei" de T. Bratu); dragostea faţă de Partid („Cîntec ostăşesc" de Gh. Danga); făurirea armatei de tip nou („Sîntem Armata democrată" de Costoli, „Armată nouă făurim" de I. Chioreanu, „Cîntec pentru Armata Populară" de Dinu Stelian, „Cîntecul ostaşului nou" de Anatol Vieru, „Marş pentru Armata Republicii Populare Romîne" de Dumitru Eremia, etc.); frăţia de arme romîno-sovietică („Cîntec de înfrăţire" de V. Popovici, „Frăţia de arme romîno-sovietică" de I. Chioreanu); lupta pentru pace („Sîntem ostaşi ai păcii" de Marius Mihail, „Armată a păcii" de I. Chirescu); glorificarea eroilor noştri care au luptat împotriva hitleriştilor („Atac de noapte în munţii Tatra" de I. Totan, „Viteazul pandur" de I. Chirescu); sărbătorirea zilei eliberării („August 23" de Mircea Alexe); dragostea şi grija faţă de armament („Mi-e dragă arma" de A. Giroveanu).

Dar după cum în direcţia cîntecului ostăşesc s-au obţinut o serie de succese de asemenea pentru muzicile militare, anii regimului nostru de democraţie populară au fost ani de adînci transformări şi frumoase realizări, atît în ceea ce priveşte repertoriul, cît şi din punct de vedere organizatoric; cu ajutorul şi sub îndrumarea Partidului s-a trecut la îmbunătăţirea, uniformizarea şi restructurarea marşurilor militare pentru fanfare, eliminîndu-se marşurile de factură prusacă lipsite de o linie melodică atrăgătoare. S-au scris marşuri noi pe tematică populară şi au fost reactualizate marşurile: „Războieni", „Mărăşeşti" de Vlăduţă, marşurile cu gornişti de Al. Marian şi altele. Repertoriul muzicilor militare a fost îmbogăţit cu marşuri noi ca: „Mergem voioşi în tabără" de D. Crăciunescu, „Recrutul" de I. Totan, „Marşul Marinei", „Marşul Infanteriei", „Blindatele", „Trec Forţele Armate", „2 Octombrie" de D. Eremia, „Victoria" şi „Marş pentru tineret" de S. Paiu, „Spre cîmpul de instrucţie" de Gh. Sîrghie, „Înfrăţirea între popoare" de B. Ceapă, „Marş pe teme populare romîneşti" de Baia Tiberiu, „Armata păcii", „De ziua armatei" de Alfred Mendelsohn, „Ostaşii veseli" de L. Klepper şi altele. Înafară de aceasta s-a dus o muncă stăruitoare pentru curăţirea repertoriului de piesele cu conţinut necorespunzător, creîndu-se piese noi ca: Potpuriuri pe motive populare romîneşti, Suite şi Fantezii pe motive romîneşti şi militare, Poeme, Uverturi, Valsuri de concert, Prelucrări de cîntece populare, Orchestrări de jocuri romîneşti, etc. Astfel avem: „Ciobănaşul" potpuriu de S. Cristescu, „2 Octombrie" poem, „Vals" şi „Hora de concert" de D. Crăciunescu, „Schiţă simfonică" şi „Suită de dansuri romîneşti" de C. Fanciali, „Ostaşii noştri", divertisment, „Poem festiv", pentru cea de a zecea aniversare a eliberării ţării noastre, de D. Eremia, „Potpuriu de cîntece ostăşeşti" de T. Baia, „Suită militară", „Rapsodia Romînă pe motive de brîu" şi „Suită de cîntece din regiunea Suceava" de I. Totan, „Suită de jocuri populare romîneşti", „Chindia", Prelucrare simfonică şi „La horă-n sat", potpuriu de Gh. Sîrghie, „Cimpoiul", fantezie de Chişcă Toma, „Drum de luptă şi victorii", poem scris de compozitorii militari D. Crăciunescu, S. Cristescu şi Gh. Sîrghie. O serie de cîntece de masă au fost orchestrate şi trecute definitiv în repertoriul muzicilor militare făcîndu-se cunoscute atît ostaşilor cît şi oamenilor muncii de la oraşe şi

sate, în mijlocul cărora concertează muzicile militare. In îmbogăţirea şi uniformizarea repertoriului muzicilor militare ne-au fost de mare folos numeroasele marşuri militare, cîntece de masă, muzica de dans şi simfonică aranjată pentru fanfară, primite din Uniunea Sovietică, sprijiniţi fiind şi pe această cale de Ţara Socialismului în ridicarea nivelului cultural şi artistic al ţării noastre.

Activitatea muzicilor din cadrul unităţilor în scopul dezvoltării sentimentului patriotic al militarilor Forţelor Armate, a dragostei faţă de poporul muncitor, a sentimentului de înfrăţire faţă de minorităţile naţionale şi cu toate popoarele iubitoare de pace în frunte cu poporul sovietic, precum şi rodnica activitate în rîndurile oamenilor muncii, au făcut să crească prestigiul muzicilor militare, făcînd cunoscută tuturor forţa educativă puternică a acestor formaţiuni militare şi artistice.

Prin deplasări la sate şi prin diferite concerte populare, muzicile militare au sprijinit lupta pentru transformarea socialistă a agriculturii şi întărirea alianţei dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare.

In Armata noastră Populară, opera de culturalizare şi educaţie artistică a maselor de ostaşi este susţinută de ansamblurile de cîntece şi dansuri, de diferitele echipe profesioniste, de un mare număr de echipe ostăşeşti şi de totalitatea fanfarelor militare care, pe lîngă munca lor proprie, dau sprijin organizatoric efectiv echipelor ostăşeşti şi oricărei manifestări muzicale artistice. Concursurile anuale ale echipelor ostăşeşti au arătat că militarii Forţelor noastre Armate se încadrează cu hotărîre pe linia revoluţiei culturale din patria noastră.

Sarcinile fanfarelor Armatei noastre Populare sînt multilaterale şi de mare răspundere. Activitatea lor este deosebit de bogată; ea se axează în primul rînd pe linia pregătirii militare a ostaşilor noştri şi a tuturor problemelor legate de instrucţia ostaşului şi a educării sale pentru formarea înaltelor calităţi morale şi de luptă.

In viaţa poporului nostru, activitatea fanfarelor militare ocupă un rol foarte important, revenindu-le următoarele sarcini:

— ca factor educativ de culturalizare a maselor de ostaşi;

— ca factor ajutător la desăvîrşirea instrucţiei militare, prin deprinderea ostaşilor cu marşul cadenţat, datorită îmbinării ritmului precis al instrumentelor de percuţie (tobe, talere) cu melodia puternică a instrumentelor de suflat;

— ca factor mobilizator în pregătirea de luptă;

— ca factor ajutător la învăţarea cîntecelor ostăşeşti şi la pregătirea diferitelor manifestări artistice, dezvoltînd la militari simţul artistic (muzicanţii militari trebuie să fie cei dintîi în măsură să descifreze o partitură şi să instruiască corul unităţii pe lîngă care este afectată fanfara);

— ca factor de propagare şi difuzare în masele de ostaşi şi oameni ai muncii a muzicii populare şi a creaţiilor inspirate din această muzică;

— ca factor de propagare şi difuzare a muzicii compozitorilor sovietici şi a ţărilor de democraţie populară;

— ca factor important pentru ridicarea moralului, pentru mobilizarea energiei şi pentru destinderea ostaşilor în momentele de repaus.

Se pot da exemple în acest sens din războiul antifascist, cînd muzicile militare au însoţit unităţile — după pilda unităţilor sovietice — pînă în munţii Tatra, însufleţindu-le în lupta pentru victorie.

Paralel cu sarcinile ce revin muzicilor în cadrul Armatei, ele mai au un rol de propagare şi popularizare a cîntecului de mase. In acest scop conducerea muzicilor militare a luat măsuri de a se orchestra pentru fanfară o serie de cîntece cum sînt: „Steagul Partidului" de M. Socor; „Cîntec pentru Gheorghiu-Dej" de V. Popovici; cîntecul ostăşesc „Partidul meu" de Gh. Danga; „Cantata pentru apărarea păcii", de L. Profeta; „Viteazul pandur" de I. Chirescu ş.a.m.d. In felul acesta muzicile militare — şi fanfarele în general — popularizează succesele strălucite ale creaţiei muzicale şi de alte genuri.

In legătură cu componenţa pe care o aveau muzicile militare în trecut, trebuie să remarcăm că ea nu era bazată pe un echilibru sonor judicios, acesta depinzînd de împrejurările şi de capacitatea profesională a executanţilor. Fanfara se despărţea în două grupe bine distincte: grupul instrumentelor de melodie — la care cîntau reangajaţii — şi instrumentele de acompaniament ritmico-armonic — care de obicei se încredinţau soldaţilor şi copiilor de trupă. De la sine înţeles că aceasta însemna o reducere la minim a posibilităţilor de expresie şi de exploatare a timbrelor fanfarei; ca urmare, şi stilul de orchestraţie diferea de la şef de muzică la şef de muzică, fiecare orchestrînd după puterile oamenilor săi şi după propria sa capacitate.

Folosind preţiosul ajutor sovietic, — după eliberarea ţării noastre — s-au creat şi la noi posibilităţi mereu crescînde pentru dezvoltarea mişcării artistice în armată.

Experienţa sovietică ne-a arătat că fanfara este o orchestră *(duhovoi orchestr)*, că ea ca şi orchestra, are posibilităţi de expresie şi de valorificare a timbrelor, bineînţeles de proporţii mai reduse.

Oricare din instrumentele fanfarei poate îndeplini un rol melodic, armonic sau ritmic-armonic; cornii, care în orchestraţia noastră veche erau reduşi la cea mai umilă treaptă, pot cînta părţi de solo cu efecte foarte reuşite; familia saxhornilor este *„sufletul fanfarei"* aşa cum în orchestră sînt coardele; trompetele şi trombonii nu sînt instrumente de acompaniament sau de umplutură, ci formează un grup de forţă în fanfară, un grup care poate aduce în

anumite cazuri un colorit special fanfarei; lemnele sînt violinele fanfarei. Fanfara fiind o orchestră, trebuie alcătuită după legile echilibrului sonor al orchestrei şi nu la întîmplare; ca atare stilul de orchestraţie, trebuie să se conducă şi el după aceste legi. De aci o necesitate imperioasă de a se crea un repertoriu unificat, valabil pentru toate fanfarele militare din R.P.R. şi care să satisfacă nevoile artistice, culturale şi educative ale ostaşilor.

Actualele muzici militare, restructurate, sînt superioare din toate punctele de vedere muzicilor din trecut, atît pentru că sînt alcătuite pe baza unor principii ştiinţifice, cît şi pentru faptul că oamenii care le încadrează sînt conştienţi de activitatea pe care trebuie s-o desfăşoare.

Astăzi, muzicantul militar este un om nou ca pregătire profesională, militară, politică şi ideologică, iar organul de conducere al muzicilor militare este în permanenţă preocupat de îmbunătăţirea activităţii sale.

Cadrele muzicilor militare — de conducere şi de execuţie — nu se mai recrutează la întîmplare sau din copii de trupă oropsiţi şi batjocoriţi; ele sînt pregătite într-o şcoală specială, unde, pe lîngă cultura de specialitate, primesc şi o cultură generală.

In regimul de democraţie populară, muzicile noastre militare au obţinut o serie de succese: au participat la toate parăzile şi manifestaţiile oamenilor muncii cu ansambluri reunite care, în capitală, au ajuns pînă la 850 muzicanţi; susţinînd programe muzicale, s-au realizat concerte masive cu muzicile militare întrunite care au totalizat pînă la 1200 muzicanţi, — cum au fost concertele din Parcul de odihnă „I. V. Stalin" cu ocazia aniversării Zilei Victoriei din 9 Mai 1949, la care au participat peste 100.000 de oameni ai muncii şi cele de pe stadionul Republicii, din august 1953, cu prilejul Festivalului Mondial al Tineretului, — concerte unice de asemenea prin proporţii în istoria muzicilor militare. La aceste concerte s-au executat printre altele Uvertura solemnă 1812 de Ceaikovski, Kamarinskaia de Glinka, Egmont de Beethoven, Rapsodia rusă de Dunaevski şi Rapsodia sovietică de Runov, potpuriul „Crai nou" de Porumbescu, Uvertura „Ştefan cel Mare" de I. Mureşanu, Arii din Muntenia de Mendelsohn, etc. uvertura la „Tannhäuser" de Wagner, Rapsodia a II-a de Liszt, Simfonia festivă de Miaskovski, marşuri, etc.

O altă realizare a muzicilor militare, pe linie profesională, a fost organizarea unor concerte în cadrul cărora fanfara a acompaniat coruri de 3-400 persoane, cum a fost cel din sala Ateneului R.P.R. cu prilejul aniversării Armatei Sovietice, sau o serie de concerte de la Arenele Libertăţii între 1950-1953, cu prilejul aniversării Zilei Victoriei şi Independenţii etc. Aceste manifestaţii au fost în măsură să spulbere ideea învechită după care o muzică militară nu poate concerta într-o sală, fiind bună doar la parăzi şi în grădini publice.

Muzicile militare constituie astfel un model pentru fanfarele civile şi sîntem convinşi că tot ce s-a putut realiza pînă în prezent în acest domeniu, va constitui o sugestie folositoare pentru toate formaţiile fanfarelor civile, muncitoreşti şi săteşti, care nu pot rămîne în urmă faţă de realizările muzicilor armatei.

*

Nu putem însă trece cu vederea serioasele greutăţi în muncă pe care le întîmpină încă fanfarele noastre militare.

Astfel, în privinţa repertoriului şi a creaţiei pentru fanfară s-a făcut prea puţin în prezent. Repertoriul existent nu poate satisface toate cerinţele momentului actual. Fanfarele au mare nevoie de bucăţi muzicale de diferite genuri şi forme care să oglindească viaţa armatei noastre populare şi munca poporului nostru, care să răspundă sarcinilor ce stau în faţa lor.

Cu totul nesatisfăcătoare este creaţia de muzică uşoară şi de dans pentru fanfare.

Lipsesc de asemenea, într-o bună măsură, marşurile militare şi mai ales marşurile pentru paradă, care sînt nu numai de o mare importanţă dar şi de o imediată necesitate pentru fanfare. Deşi la comisia muzicală a armatei s-au prezentat anumite marşuri, acestea s-au dovedit a fi în majoritate şablon şi lipsite de expresivitate, lipsite de o melodie vie, naţională, lipsite de simplicitate şi forţă ritmică, de dinamism şi vioiciune. Este nevoie de marşuri compuse pe baza melodiei populare, dar fără a suplini creaţia melodică, curgătoare, naturală şi artistică prin ingeniozităţi tehnice şi construcţii mecanice.

Marşurile compuse trebuie să oglindească măreţia şi forţa Armatei noastre Populare, măreţia construcţiei socialismului. Limbajul lor muzical trebuie să fie uşor de înţeles şi strîns legat în primul rînd de popor, de muzica poporului.

In ciuda lipsurilor, trebuie să remarcăm în această direcţie anumite succese, întrucît unii compozitori au reuşit să creeze marşuri melodioase şi expresive, atrăgînd prin sonoritatea lor puternică şi ritmul perfect organizat, rezolvînd şi problema trio-ului — partea contrastantă a marşului care, la parăzi şi defilări nu se pretează a fi executat din cauza caracterului lent.

Astfel de marşuri a scris A. Mendelsohn, („Ziua Armatei", „Trec Forţele Armate"), I. Totan („Vînătorilor"), D. Crăciunescu („Mergem voioşi în tabără"), Gh. Sîrghie („Spre cîmpul de instrucţie"), D. Eremia („Panada") etc. compoziţii care constituie pe această linie realizări demne de remarcat.

La aceste marşuri partea contrastantă a trio-ului răsună puternic, clar şi ritmat, executîndu-se în întregime, din plin.

Şi în acest domeniu am primit un neprecupeţit ajutor din U.R.S.S., putîndu-ne îmbogăţi repertoriul de toate genurile cu cele mai fru-

moase şi melodioase marşuri ale compozitorilor: S. Cernetchi, I. Radkievici, Moscalenko, Vasilenko, Vişneviţki, Agalekin, ş. a. şi piese muzicale de mare valoare ale compozitorilor Glinka, Borodin, Vasilenko, Ceaikovski, Glier, Miaskovski, Haciaturian, Şostakovici, Runov, Dunaevski, Crucinin, Dzegelenok, Listov, ş. a.

Datorită acestor lucrări romîneşti şi sovietice, muzicile militare din capitala R.P.R. au reuşit să aibă succese deosebite în ceea ce priveşte mai ales executarea marşurilor.

De la ceea ce au fost muzicile în trecut şi ceea ce s-a obţinut pînă astăzi, este în adevăr un mare salt şi o transformare radicală. Totuşi, sînt încă multe de făcut în privinţa repertoriului fanfarelor.

Dacă s-au luat anumite măsuri cu privire la mobilizarea compozitorilor şi orchestratorilor militari în vederea îmbogăţirii şi uniformizării repertoriului muzical, apoi nu s-a realizat pînă în prezent o legătură şi colaborare mai strînsă cu Uniunea Compozitorilor din R.P.R. pentru îmbunătăţirea repertoriului fanfarelor. Nu avem pînă în prezent în cadrul Uniunii Compozitorilor *o secţie a fanfarei,* prin care să se ţină o strînsă legătură cu toţi compozitorii, în scopul îmbogăţirii repertoriului fanfarelor şi în acelaşi timp al răspîndirii cîntecelor de mase, prin acestea. Cel mai elocvent caz pentru a ilustra afirmaţiile noastre este acela că din preocupările şi manifestările din cadrul „Săptămînii muzicii romîneşti", care a avut loc în 1951, a lipsit cu desăvîrşire muzica de fanfară. S-a putut rezerva un loc în programa tuturor formaţiilor muzicale, — de la Filarmonica de Stat şi pînă la orchestra de instrumente populare — şi nu s-a găsit nici cel mai mic spaţiu pentru a arăta nivelul de pregătire al unei fanfare în R.P.R.

Fanfarele au fost în general neglijate şi lipsite de îndrumările şi criticile constructive ce puteau fi foarte nimerite şi binevenite prin organul Uniunii Compozitorilor, revista „Muzica".

Datorită acestui sprijin deosebit pe care ni-l dau numeroasele articole legate de problemele fanfarelor sovietice, care apar regulat în revista „Sovetskaia Muzîca", am aflat că marele Glinka nu s-a sfiit să scrie pentru fanfară două potpuriuri, unul pe teme spaniole şi altul pe teme ruse, precum şi alte genuri uşoare, iar Rimski-Korsakov, părintele orchestraţiei moderne, a fost multă vreme inspectorul muzicilor marinei şi a scris numeroase piese concertante cu acompaniament de fanfară. Din aceste articole, am aflat mai ales, că în prezent majoritatea compozitorilor sovietici scriu pentru fanfară, arătîndu-se prin aceasta demni urmaşi ai marilor lor înaintaşi.

Un preţios ajutor în direcţia repertoriului muzicilor militare şi al creaţiei, — în special asupra „formei marş" — l-am primit prin articolele de K. Şenilov, K. Şveslov (apărute în „Sovietskaia Muzîca"), A. Tişcenco, („Krasnaia Zvezda"). Recent, s-a dat un preţios ajutor muzicilor militare prin articolul „Despre unele probleme ale muzicilor militare" din ziarul „Apărarea Patriei". Ca urmare a acestor articole, compozitorii militari în general au luat o nouă atitudine faţă de creaţie şi în special faţă de creaţia marşurilor, bazate pe folclor, debarasate de forma şablon.

Care să fi fost cauzele pentru care organele de conducere ale fanfarelor, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. şi anumiţi compozitori nu s-au preocupat de fanfarele militare şi nu au trecut la scrierea şi orchestrarea unor compoziţii pentru fanfare?

In primul rînd, cred că nu s-a apreciat just rolul muzicilor militare şi al fanfarei în general în viaţa artistică a R.P.R.

In al doilea rînd, dintre compozitorii civili nu cunosc prea mulţi orchestranţi pentru fanfară. S-a subestimat în mod nedrept de către compozitori, posibilităţile fanfarei în ce priveşte valoarea ei orchestrală şi raportul diferitelor grupe de instrumente.

Datorită acestor cauze anumiţi compozitori au socotit că numai orchestraţia simfonică este în măsură să redea în totul efectele dorite, fanfara rămînînd la rolul ei de cenuşăreasă a formaţiilor orchestrale.

O latură negativă ce trebuie menţionată o constituie faptul că organul de conducere al muzicilor militare nu a dat atenţia cuvenită şi nu a examinat toate compoziţiile autohtone pentru orchestră, spre a vedea care se pot orchestra pentru fanfară.

Cu ocazia convocării dirijorilor militari din toată ţara, s-a discutat pe larg problema compoziţiilor pentru fanfară şi s-a dat rezultatul analizei făcute de un consiliu artistic al organului conducerii muzicilor militare, la peste 112 piese muzicale, cu îndrumările şi ajutorul corespunzător fiecăruia.

Totuşi, nu s-a acordat destulă atenţie acestui lucru, în sensul că nu s-a dus o muncă de îndrumare mai aprofundată, ştiinţifică, în domeniul compoziţiei, cu compozitorii militari, pentru ca aceştia să iasă din cercul strîns al creaţiei de marşuri şi potpuriuri de tip vechi şi să compună lucrări de o reală necesitate pentru muzicile militare, pentru coruri ostăşeşti sau pentru echipele artistice ale Armatei.

Indrumarea se putea face organizîndu-se trimestrial cursuri de specialitate, cu care ocazie să se facă studii, analize muzicale, exemplificări cu Fanfara Reprezentativă a Armatei, aprofundarea formelor muzicale, iniţierea ştiinţifică în domeniul compoziţiei, etc.

O lipsă mare în privinţa îndrumării şi aprofundării problemei componistice, o constituie lipsa tratatelor de armonie, orchestraţie, contrapunct şi forme muzicale.

Problema unor tratate de orchestraţie pentru fanfară este în studiu, şi ne străduim continuu să găsim cea mai reală şi nimerită soluţie.

Totuşi, în general, slabele rezultate date de

unii compozitori militari se datoresc următoarelor cauze:

— Necunoaşterea meşteşugului componistic şi lipsa de conţinut. Nu este suficient să intitulezi „Flacăra proletară" un marş cu totul neînsemnat ca valoare muzicală şi de o factură veche, prusacă, pentru a arăta că ai avut o preocupare ideologică şi artistică.

Necunoaşterea meşteşugului componistic s-a mai relevat prin:

— Armonii arbitrare, neavînd nimic comun cu fundamentele tonale şi modale; modulaţii forţate la refuz.

Necunoaşterea formelor muzicale şi a ierarhiei tonale în cadrul unei lucrări de proporţii mari;

— Mînuirea aparatului orchestral în vechea lui formă de tratare de care am vorbit mai sus;

— Lipsa spiritului autocritic şi, mai ales, mania persecuţiei la unii compozitori, care se cred mereu nedreptăţiţi.

Unii compozitori mai au mult de învăţat şi este necesar să se ducă încă multă muncă de lămurire cu ei pentru a-i convinge că nu orice melodie pe care ai găsit-o întîmplător pe clapele instrumentului poate avea un rol educativ şi mobilizator; că nu este suficient ca sub această melodie să aşezi nişte acorduri la întîmplare; că a scrie o rapsodie sau o suită nu-i uşor lucru, dacă nu cunoşti legile de bază ale formei; că aparatul orchestral al fanfarei are posibilităţi care trebuiesc exploatate pentru a nu cădea în banal şi vulgar.

In privinţa tematicii muzicale a marşurilor avem o mare lipsă pentru că nu s-a pus îndeajuns accentul pe tematica populară.

Incercări de marş cu o temă populară sau în stil popular au făcut A. Mendelsohn, L. Klepper, Eremia Dumitru, Baia Tiberiu, I. Totan şi Gh. Sîrghie, iar mai înaintea lor a compus un asemenea marş I. Todor.

Aceste lucrări trebuiesc prezentate într-un cenaclu muzical tocmai pentru a se face o discuţie mai amplă asupra tematicii populare în marşurile militare.

Rolul foarte important pe care îl au fanfarele militare în viaţa patriei noastre atrage după sine sarcini serioase pentru compozitorii Republicii Populare Romîne, care au datoria să creeze o muzică adînc patriotică, valoroasă din punct de vedere ideologic şi artistic.

Să se scrie şi să se orchestreze cu încredere pentru fanfare, deoarece acestea au multiple posibilităţi de interpretare, fiindu-le accesibile cele mai pretenţioase lucrări ale literaturii simfonice.

Exemple strălucite în această privinţă ne stau muzicile militare sovietice care interpretează cu succes simfonii de Ceaikovski, Beethoven, Borodin, Kalinnicov, uverturi din opere de Mozart, Glinka, Weber, Rossini, piese simfonice de Musorgski, Rimski-Korsakov, Lizst, Wagner, precum şi lucrări de genuri variate ca: uverturi de R. Glier, N. Ivanov-Radkievici, rapsodii de A. Novicov şi Runov, suitele lui V. Crucinin, etc.

Angrenarea unora dintre marii noştri compozitori pe linia satisfacerii nevoilor artistice ale Armatei, va constitui o garanţie în plus în ce priveşte orientarea compoziţiei pentru fanfară.

Pe linia satisfacerii nevoilor fanfarelor militare cu repertoriul necesar, s-au obţinut realizări demne de relevat, muzicile militare şi Editura M.F.A. înregistrînd o serie de succese în domeniul tipăririi unui număr apreciabil de marşuri şi piese regulamentare pentru toate instrumentele fanfarei: marşuri, cîntece de mase, jocuri populare, piese de concert, piese sovietice, albume de jocuri populare şi prelucrări, etc.

Din tirajul lucrărilor muzicale pentru fanfară, un număr de 300 exemplare au fost puse la dispoziţia fanfarelor muncitoreşti şi săteşti.

De asemenea, în domeniul organizatoric, odată cu activitatea practică a fanfarelor militare s-a imprimat cu Muzica Reprezentativă a Armatei un repertoriu de marşuri şi diferite piese pentru emisiunile de fanfară la Radio.

Tot cu Muzica Reprezentativă a Armatei, s-au făcut cîteva exemplificări în cadrul cîtorva cenacluri pentru a se arăta posibilităţile pe care le are o muzică militară.

Cadrele muzicilor militare au ţinut o serie de convocări, instructaje, conferinţe, pregătiri profesionale, cenacluri, unde s-au analizat toate aspectele pozitive şi negative din activitatea acestora, purtîndu-se discuţii asupra structurii, orchestraţiei, compoziţiei, etc., centralizîndu-se toate propunerile pozitive, cărora urmează a li se da viaţă.

Trebuie arătat însă că deocamdată sînt puţine lucrări de muzică romînească pentru fanfare, care să fi cîştigat cu adevărat o mare popularitate în masele largi ale auditorilor. Şi acest lucru este mai accentuat în ce priveşte marşurile. Este nevoie de cît mai multe marşuri bune pentru fanfară. Comisia muzicală a armatei constată că în ceea ce priveşte, mai ales, marşul, compunerea lui mai lasă mult de dorit. Se prezintă marşuri şablon, seci şi şterse din punct de vedere al conţinutului şi al expresiei muzicale, fiind uneori rezultatul cunoaşterii foarte puţin de către compozitorii respectivi a vieţii armatei (şi a unei exigenţe insuficiente faţă de ei înşişi). Le lipseşte melodia vie, naţională, simplicitatea, forţa ritmică şi vioaie, care să-i antreneze pe ostaşi, şi nicidecum să-i amorţească, prin intonaţii monotone şi forme şablon.

«Autorii marşurilor, fără să copieze exemplele vechi, trebuie să folosească în mod creator şi să adîncească tradiţiile progresiste, democratice ale muzicii ostăşeşti corespunzător cu noile sarcini ideologico-artistice ale artei noastre. Autorii de marşuri trebuie să tindă spre o mare emoţionalitate a exprimării, spre claritatea melodică, precizie ritmică, să caute să atingă strălucire şi plinătate în rezonanţă, să folosească în mod creator şi cu tot curajul

diversitatea deosebit de mare din muzica populară. Marşul nu poate suporta sărăcia melodică şi armonică, simplismul şi imitarea exemplelor străine» (Revista Sovetskaia Muzîca nr. 3/1953).

Nu se ţine seama de către compozitori de specificul muzicii pentru fanfară care cere cît mai multă claritate în compoziţie, simplitate în prelucrarea materialului tematic.

In privinţa formei marşului există două păreri.

Unii susţin forma marşului din două părţi, în care partea a doua este în minor. O altă părere este că marşul trebuie să fie format numai dintr-o singură parte.

Forma marşului pe care o folosim şi astăzi este următoarea:

1. Introducerea formată de obicei dintr-un semnal de 4—8 măsuri acompaniat sau nu de întreaga fanfară.

2. Prima parte a marşului este compusă dintr-o temă de 16 măsuri cu repetiţie, modulantă sau nu, la dominantă, acompaniamentul în contratimp.

3. Partea a doua în tonalitatea iniţială, tot 16 măsuri cu repetiţie, exprimînd o nouă temă, în majoritatea cazurilor este executată de instrumentele grave (başi, baritoni, tromboni), aşa-zisele „Pasagii".

4. O introducere la „trio", 4—8 măsuri care totdeauna atacă subdominanta.

5. „Trio" este format de obicei din 2 părţi a cîte 16 măsuri şi fiecare parte se repetă.

6. Partea I-a a trio-ului prezintă o temă foarte melodioasă, contrară ca ritm faţă de prima parte.

Fraza este expusă de instrumentele medii, clarinetul în registrul grav însoţit de tenor şi bariton, cu acompaniamentul pe partea tare a fiecărui timp. In cazul cînd melodia este reluată de instrumentele prime, acompaniamentul se face în contratimp iar tenorii expun contramelodia.

7. Partea a II-a a trio-ului, în fortissimo şi cu orchestraţie bogată în ornamente şi semnale, redă ultima temă cu care se termină trio-ul, iar marşul se reia de la început, cu sau fără introducere.

Marşurile sub forma aceasta prezintă următoarele inconveniente:

1. Caracterul prea tărăgănat şi static al trio-ului dăunează ritmului, producînd confuzii în situaţiile cînd accenţii ritmici sînt absolut necesari defilării.

Uniformitatea şi banalitatea marşurilor vechi fac să nu mai fie corespunzătoare. Pentru remedierea acestei situaţii şi pentru îmbogăţirea repertoriului militar se impun următoarele soluţii:

1. Marşuri în forma veche cu „trio", însă „trio-ul" să fie tot ritmat ca şi prima parte a marşului.

2. Marş fără trio:

— introducerea pe motive din temă

— tema, o idee muzicală cu partea a II-a modulantă fie la dominantă, fie la modul relativ

— finalul să aibă posibilitatea de a reveni la temă.

Temele folosite pentru marşuri să fie cu caracter popular sau chiar melodii populare (fără însă ca acestora să li se modifice ritmurile sau structura melodică) contrapunctate prin contramelodii de acelaşi caracter.

Modulaţiile să fie naturale, caracteristice stilului popular, evitîndu-se artificiile armonice forţate. Ritmul să fie foarte bine precizat pe toată durata marşului fără însă a cădea în cealaltă extremă, caracteristică majorităţii marşurilor prusace, sacadate, seci, fără melodie. Orchestraţia trebuie făcută în aşa fel ca să fie folosite tonalităţile cu efectul sonor cel mai potrivit pentru instrumentele de alamă, evitîndu-se ornamentele prea încărcate şi formulele melodice prea rapide.

La marşurile cu text se va evita «anacruza» sau, dacă nu se poate evita, să fie precedată de o introducere fără anacruză.

Executarea anacruzei este dificilă în cazul cînd se execută mai multe marşuri în continuare, legate unul de altul.

Analizînd marşurile care se cîntă la muzicile militare sovietice, vedem că sînt unele cu trio, deci, forma lor este A-B-A şi sînt iarăşi foarte multe într-o singură parte, cum este marşul tanchiştilor sau cel al artileriştilor.

De aici concluzia, că în viitoarele compoziţii, în special la forma de marş, trebuie să găsim pe lîngă forma simplă şi tonalitatea potrivită ambitusului melodiei. Dăm ca exemplu pentru a completa pe cele date pînă acum, marşul „Parada" de Cerneţki; marşuri foarte bune de defilare şi în acelaşi timp, melodioase şi expresive.

Rămîne totuşi ca o linie de orientare faptul că pentru marşurile infanteriei este bine să se adopte forme de marş cu două părţi (cu „trio") pentru că această formă se pretează la un marş mai lung, necesar defilării infanteriei. Dacă ar fi un marş dintr-o singură parte, acesta devine monoton, plicticos, repetîndu-se prea la infinit.

Pentru restul armelor: tancuri, motorizate, artilerie, etc., se pot compune marşuri într-o singură parte, aşa cum sînt în Uniunea Sovietică.

Nu putem ignora însă nici uriaşa forţă vie a celor mai bune marşuri vechi, cu o mare popularitate în mase, a dansurilor, jocurilor şi lucrărilor muzicale din viaţa poporului nostru. Să ne amintim de marşul „Mărăşeşti" al lui Vlăduţ, Marşul cu gornişti de Marian, etc., marşuri iubite de popor pînă în zilele noastre.

Am discutat mai pe larg problema marşului ca fiind de foarte mare însemnătate pentru muzicile militare.

Asta nu înseamnă că în privinţa repertoriu-

lui la muzicile militare sîntem preocupaţi numai de problema marşului.

Faţă de rolul important pe care fanfarele îl au în viaţa noastră artistică şi în armată, este potrivit să cercetăm cauzele pentru care lucrurile nu merg tocmai bine în acest sector.

In primul rînd, după cum am spus, subaprecierea muzicii de fanfară. Din această cauză mulţi dintre compozitorii noştri de seamă — care în anii revoluţiei culturale au dovedit capacitatea lor scriind cu mult talent muzică de orice gen — nu au scris de loc muzică de fanfară. In aceeaşi ordine de idei vin apoi:

— lipsa unei popularizări a fanfarelor prin radio, presă, reviste de specialitate;

— lipsa unei critici muzicale, care să se ocupe de muzica pentru fanfare, ca una din cele mai populare şi democratice genuri de muzică;

— lipsa unei secţii de muzică de fanfară în cadrul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a unor cenacle în care să se discute acest gen de muzică şi a unei strînse legături dintre conducerea Uniunii Compozitorilor şi conducerea muzicilor militare.

O altă elocventă dovadă a dezinteresului pentru acest gen de muzică o constituie faptul că Fondul Muzical şi alte instituţii nu au achiziţionat nici o lucrare pentru muzica de fanfară.

Aceeaşi depreciere o găsim şi la Radio, unde în programele săptămînale, se acordă fanfarei 1—2 (rar cînd sînt 3) emisiuni a cîte 15—20 minute, genul acesta de muzică lipsind uneori cu desăvîrşire de la microfon.

In conservatoarele de stat, şcoli medii de muzică, şcoli populare de artă, nu se predă nici instrumentele specifice fanfarei, nici dirijatul de fanfară şi nici orchestraţia pentru fanfară, deşi în ţară sînt numeroase fanfare civile muncitoreşti şi săteşti.

O vină pentru acestea revine şi organului de conducere a muzicilor militare, care, deşi dispune de o Fanfară Reprezentativă a Armatei, nu a organizat concerte care să popularizeze genul fanfarei şi lucrările compozitorilor pentru fanfară.

Intreprinderile (fabrici, uzine, regionale C.F.R., etc.) care au fanfare, nu acordă acestora importanţa cuvenită, mulţumindu-se ca ele să cînte cîteva piese uşoare pentru rarele ocazii cînd se produc; nu se vede o preocupare prea mare pentru a se cunoaşte cu ce se cîntă, cum se cîntă şi care este aportul lor cultural-educativ.

Toate acestea duc la concluzia că, înafară de mediul militar, fanfara nu e considerată ca o problemă importantă; dacă dimpotrivă ea este, atunci trebuie să vedem cine se ocupă de ea şi ce este de făcut pentru dezvoltarea ei.

Cu privire la organizarea fanfarelor civile, din discuţiile cu diferiţi şefi ai acestora, — unii foşti muzicanţi militari, — rezultă că alcătuirea acestora diferă de la şef la şef, de la o întreprindere la alta; nu mai vorbim că la unele fanfare, — mai ales din mediul sătesc, — nici nu se poate pune problema organizării, fanfara nefiind decît o acumulare întîmplătoare de instrumente şi instrumentişti în bună parte necunoscători ai notaţiei muzicale.

In rezolvarea problemelor de organizare şi conducere a fanfarelor sindicale şi săteşti, mai sînt multe de făcut şi nu ne îndoim că în viitor Ministerul Culturii, Consiliul Central al Sindicatelor şi Casa Centrală a Creaţiei Populare, vor găsi drumul, aşa cum l-au găsit în organizarea şi conducerea corurilor şi echipelor de dans.

O problemă a repertoriului pentru aceste fanfare e limpede că a existat, deoarece ESPLA a pus la îndemîna lor caietul I de partituri pentru fanfare: „Cîntecele vremurilor noi"; al doilea caiet nu cunoaştem dacă a mai apărut sau va apare. In acest prim caiet însă, înafară de titlul de mai sus şi de tabla de materii, nu este specificat nici cine l-a proiectat, nici cine l-a redactat, nici cine sînt orchestratorii şi nici măcar anul apariţiei.

In cele 132 pagini găsim 12 cîntece de mase, unele din ele depăşite în prezent, precum şi 4 jocuri populare aparţinînd străvechiului stil de prelucrări pentru fanfară, al primilor şefi de muzică militară (Kapelmaiştri).

Comparînd aceste partituri de fanfară cu cele primite din Uniunea Sovietică, a căror componenţă instrumentală şi tratare orchestrală, le face apte pentru execuţia fanfarelor începînd de la 10—12 executanţi pînă la cele mai ample formaţii, caietul de faţă necesită cel puţin 30 executanţi şi ne îndoim că el ar fi putut folosi în bune condiţiuni majorităţii fanfarelor sindicale şi săteşti; lipsa celor mai elementare preocupări de tratare ştiinţifică orchestrală, abuzul de semnale, de variaţii şi înfloriturile la clarinete, confuzia produsă de suprapunerile de ritmuri, lipsa unei preocupări de utilizare a timbrelor, apariţia şi dispariţia de instrumente faţă de componenţa iniţială a fanfarei, şi alte de acest fel, ne face să ne întrebăm: cine l-a iniţiat, ce scop s-a urmărit? Cine l-a redactat? Ce gol a umplut?

De asemenea, Casa Centrală a Creaţiei Populare a tipărit 2 broşuri de cîntece pentru fanfarele de amatori (cel puţin de atîtea am luat cunoştinţă).

Atîta cunosc din preocuparea organelor de resort în rezolvarea problemei repertoriului şi a creaţiei pentru fanfare sindicale şi săteşti; în acest timp însă, aceste fanfare civile îşi rezolvă problema repertoriului după posibilităţile conducătorilor lor, prin orchestrări adaptate fanfarei respective, sau apelînd la muzicile militare.

Muzicile militare trebuie pretutindeni să-şi intensifice activitatea: la casele ofiţerilor prin concerte cu prezentări de program — în unităţi, în aer liber, în parcurile de odihnă, după pilda muzicilor sovietice, fiind un model pentru fan-

farele muncitoreşti şi săteşti în revoluţia noastră culturală.

Trebuie folosită practica „prezentărilor-întreceri" care stîrnesc un viu interes în masele largi de auditori.

Trebuie să folosim apoi fanfarele ca acompaniament pentru corurile de ostaşi şi corurile sindicale, ale căminelor culturale, etc. şi mai ales în ansambluri mari corale.

In acelaşi timp să invităm dirijorii mari de orchestre să dirijeze cele mai bune fanfare întrunite, sau Muzica Reprezentativă a Armatei la diferite concerte. Nu ar fi de loc lipsit de interes ca, chiar în sala Ateneului R.P.R. să aibă loc asemenea concerte, în programul lor fiind muzică de: Glinka, Ceaikovski, Miaskovski, Beethoven, Wagner, Liszt, Runov, Haciaturian, Şostakovici, Dunaevski, Enescu, Mendelsohn, Dumitrescu, Negrea, Rogalski, Vancea, Socor, Buicliu, etc. Acestea ar constitui într-adevăr o mare cotitură în viaţa muzicii de fanfară în ţara noastră.

Conducerea muzicilor militare va trebui să ia măsuri de:

— îmbogăţirea repertoriului cu diferite piese muzicale create pe baza folclorului nostru naţional;

— orchestrarea pentru fanfară a lucrărilor de muzică simfonică romînească;

— înzestrarea repertoriului fanfarelor cu marşurile corespunzătoare, cu lucrări de ale compozitorilor noştri clasici, completarea repertoriului cu muzică populară romînească, cîntece de mase, potpuriuri şi jocuri populare din toate colţurile ţării;

— reverificarea cît mai amănunţită a repertoriului;

— intensificarea legăturilor cu Uniunea Compozitorilor şi Casa Centrală a Creaţiei Populare pentru ca acestea să îmbrăţişeze cu mai multă insistenţă sectorul de creaţie pentru fanfară;

— intensificarea activităţii Muzicii Reprezentative a Armatei, ca muzică completă, cuprinzînd în ansamblu tot felul de instrumente şi putînd obţine o varietate de colorite muzicale.

In concluzie, pentru îmbunătăţirea muncii fanfarelor şi ridicarea lor la un nivel corespunzător sarcinilor ce le stau în faţă se impun o serie de măsuri fără de care, nu se poate vorbi nici de o îmbunătăţire a muncii fanfarelor militare sau civile din ţara noastră, nici de ridicarea fanfarei la nivelul rolului cultural şi propagandistic pe care acest gen de formaţii orchestrale îl au în U.R.S.S. şi celelalte ţări de democraţie populară.

Forurile cu responsabilitate muzicală au datoria să sprijine mai mult activitatea fanfarelor şi să ajute la îmbunătăţirea şi îmbogăţirea repertoriului în scopul de a putea fi difuzat în masele largi populare.

Conducerea muzicilor militare trebuie să stabilească un control strîns cu forurile de conducere ale fanfarelor muncitoreşti şi ţărăneşti.

Muzicile militare vor fi bucuroase să primească sprijin şi să pună la dispoziţie toată experienţa lor sprijinind la rîndul lor cu toată dragostea fanfarele muncitoreşti şi săteşti.

Pe toate căile (Radio, fotomontaj, cenacluri, concerte, conferinţe, presă), fanfarele să aibă „colţul lor" în care să nu se treacă cu vederea nici o manifestare artistică fără a fi discutată, criticată, ajutată şi îndrumată.

Direcţia Generală Radio să dispună înfiinţarea în cadrul programului săptămînal a unei „emisiuni de fanfară" cu o durată de 60 minute care va avea rolul, pe de o parte, de a cînta muzică populară romînească şi sovietică pentru oamenii muncii, dîndu-se posibilitatea de a se arăta şi sub această formă concertantă, nivelul superior artistic de execuţie şi interpretare la care au ajuns muzicile militare şi fanfarele în regimul de democraţie populară, iar pe de altă parte, pentru ca în aceste emisiuni să se facă în acelaşi timp un instructaj conducătorilor de fanfare — de pe cuprinsul ţării — prin cuvîntul introductiv al acestei emisiuni, privitor la felul cum trebuie să execute o piesă şi să alcătuiască un program.

Trebuiesc adaptate formele muzicale cele mai potrivite acestei formaţii orchestrale (uverturi, rapsodii, fantezii, potpuriuri, piese mai scurte, prelucrări din folclor sau cîntece de masă şi ostăşeşti) fără a neglija lucrările mari (simfonia, poemul simfonic, cantata, oratorii eroice) de un caracter festiv.

Este necesar să se orchestreze pentru fanfarele militare şi civile după *un tip unic de fanfară,* după modelul fanfarelor sovietice, în aşa fel, ca o lucrare să se poată executa în aceeaşi măsură de orice formaţie de la 10 la 100 oameni.

Trebuie să se procedeze la un schimb mai intens de repertoriu pentru fanfare, cu ţările de democraţie populară.

Dirijorii militari vor trebui să depună în permanenţă eforturi pentru ridicarea nivelului de execuţie al fanfarei, pentru lărgirea repertoriului şi pentru permanenta ridicare a cunoştinţelor teoretice şi tehnice muzicale ale personalului fanfarei.

O altă problemă o constituie creaţia de piese de concert. Prin execuţia în concerte ostăşeşti a celor mai bune lucrări clasice şi romîneşti fanfarele militare contribuie intens la opera de culturalizare muzicală a ostaşilor şi maselor de oameni ai muncii, la îndrăgirea celor mai reuşite lucrări de muzică clasică şi romînească şi în general la dezvoltarea gustului maselor largi pentru muzică.

Caracterul deosebit al fanfarei faţă de orchestra simfonică constă în aceea că fanfara, oricît de completă, fiind compusă numai din instrumente de suflat, nu admite nici lucrări de o prea vastă proporţie — lipsa coardelor neputînd fi înlocuită de nici un alt instrument de suflat — nici lucrări în care armonia să abun-

de în disonanţe şi suprapuneri armonice şi nici lucrări în care jocul de timbre are un caracter primordial.

O simfonie sau un poem simfonic are un cadru foarte larg, desfăşurîndu-se într-un timp care adesea ajunge la o oră; după principiile tratării orchestrale ale lui Rimski-Korsakov, instrumentele de coarde pot fi auzite oricît de mult fără să obosească auditorul.

Ascultarea unei piese de mari proporţii numai pentru instrumentele de suflat, oboseşte auditorul, cele mai mari lucrări trebuind să nu depăşească limita de 15—20 minute.

Disonanţele şi suprapunerile armonice, foarte frecvente în armonia modernă şi mai ales în lucrările orchestrale, sînt puţin tolerabile în fanfară, datorită faptului că aceasta este compusă numai din suflători, de la instrumentele cele mai grave pînă la cele mai acute; asemenea suprapuneri sînt admise uneori, dar numai în ordinea normală a armonicelor, ceea ce la orchestră nu este obligatoriu mai ales cînd aceasta se produce între suflători şi coarde.

In ce priveşte jocul de timbre, el este posibil şi în fanfară dar nu în aceeaşi măsură ca la orchestră: la fanfară atît prezenţa coardelor cît şi proporţia suflătorilor, face imposibilă transpunerea unor lucrări abundînd în pitoresc şi colorit orchestral; în orice caz cine realizează asemenea transcrieri redă numai esenţa melodică-armonică şi numai în mică măsură pitorescul şi coloritul orchestral al lucrărilor respective.

Un alt considerent se impune a fi amintit aici: varietatea componenţei fanfarelor. O fanfară compusă din 6 saxhorni (2 fligorni, 2 tenori şi 2 başi), 3 corni, 2 trompete, 2 clarinete, 1 flaut şi 1 baterist — în total 15 persoane — poate executa orice lucrare clasică, dar nu poate reda în aceeaşi măsură jocul de timbre ca o fanfară completă — 20-30 persoane — sau ca o fanfară simfonică — 50-60 persoane; o lucrare concepută pe principiile orchestrei simfonice poate fi transcrisă la fanfara simfonică sau fanfara completă, dar nici într-un caz de fanfarele mici, care formează marea majoritate a fanfarelor militare şi civile.

Ar fi fost preţioasă, de pildă, orchestrarea pentru fanfară a celor mai popularizate cîntece ostăşeşti şi de masă, precum şi a unor lucrări de muzică simfonică romînească ca: Dans din Ardeal de Th. Rogalski, Fantezie pe teme populare de M. Andricu, Rapsodia I-a de George Enescu, Suita a III-a de I. Dumitrescu, Potpuriu de cîntece moldoveneşti de Sabin Drăgoi, Oltenească de P. Constantinescu, etc. şi publicarea lor în albume.

Este lăudabil începutul pe care l-a făcut Casa Centrală a Creaţiei Populare prin orchestrarea celor mai răspîndite cîntece pentru cor şi fanfară mică, necesare corurilor căminelor culturale, care au acompaniament de fanfară.

Inaintea muzicilor militare, înaintea fanfarelor din ţara noastră, sînt deschise nemărginite perspective de dezvoltare; toate forţele trebuiesc îndreptate spre rezolvarea definitivă a sarcinilor lor.

Să contribuim la împingerea înainte a artei muzicale militare, demne de armata populară şi de întregul popor muncitor.

Vizita reprezentanţilor conducerii Uniunii Compozitorilor din R. P. R. în provincie

In scopul unei cunoaşteri temeinice a condiţiilor în care se desfăşoară viaţa muzicală din provincie, pentru o cît mai vie stimulare a activităţii forţelor creatoare existente aci, între 1—15 noiembrie a. c., din însărcinarea Comitetului Uniunii Compozitorilor din R.P.R., tovarăşii Ion Dumitrescu şi Alfred Mendelsohn, secretari ai Uniunii Compozitorilor, au întreprins o deplasare în provincie, vizitînd Oraşul Stalin, Tg. Mureş, Cluj, Oradea, Arad, Timişoara şi Craiova.

Reprezentanţii conducerii Uniunii Compozitorilor s-au interesat îndeaproape de condiţiile în care se desfăşoară în provincie creaţia, interpretarea, critica, difuzarea creaţiei, învăţămîntul muzical.

O importanţă deosebită a fost acordată legăturilor între Filiale şi Cenacle pe de o parte şi conducerea Uniunii pe de altă parte, organizării şi funcţionării acestor unităţi, muncii de ridicare ideologică şi profesională a compozitorilor, interesului lor obştesc, legăturii cu scriitorii, relaţiilor tovărăşeşti şi profesionale între membrii Uniunii Compozitorilor, primirilor de noi membri, etc.

Cu acest prilej, membrii Filialelor şi Cenaclelor au organizat audiţii în cadrul cărora au fost prezentate lucrări în genuri diferite ale compozitorilor locali. Lista acestor lucrări va fi publicată într-un număr viitor al revistei.

Pătrunderea vieţii noi în creaţia compozitorilor locali, exprimarea într-un limbaj apropiat marilor mase, potrivit specificului diferit de muncă, minorităţilor naţionale, exigenţa în munca de creaţie, amprenta actualităţii în ce priveşte mijloacele de expresie, discuţiile principiale, poziţia autocritică a muzicienilor locali, încadrarea eforturilor creatoare ale acestora pe linia înnoitoare a muzicii romîneşti — au constituit obiective de intensă preocupare a reprezentanţilor conducerii Uniunii Compozitorilor.

Au fost de asemenea luate în consideraţie activitatea muzicologilor consacraţi ca şi cea a unor remarcabili folclorişti necunoscuţi încă, repertoriul şi activitatea orchestrelor filarmonice, ansamblurilor corale, fanfarelor obşteşti, difuzarea creaţiei, concursul organelor locale şi presei pentru buna desfăşurare a activităţii muzicale din provincie, etc.

Pentru a determina un avînt simţitor al vieţii muzicale din provincie, conducerea Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a pus în curent cu situaţia vieţii muzicale din provincie toate forurile de răspundere, şi a iniţiat unele măsuri organizatorice menite să contribuie la remedierea lipsurilor constatate, astfel încît forţele creatoare existente în provincie să-şi poată dobîndi neîntîrziat un loc de cinste în cultura noastră muzicală nouă.

Problemele enunţate aci vor fi dezvoltate pe larg într-un articol ce se va publica într-un număr viitor al revistei.

Pe marginea discuţiilor de la cenaclele Uniunii Compozitorilor

In lunile septembrie, octombrie şi noiembrie 1954, la sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. s-au ţinut o serie de cenacle şi audiţii în cadrul cărora au fost prezentate un număr apreciabil de lucrări noi din domeniul muzicii simfonice, de cameră, cîntecelor de masă şi al cîntecelor pentru copii.

Au participat, cîteodată în număr însemnat, compozitori, muzicologi, critici, interpreţi, reprezentanţi ai Ministerului Culturii, poeţi, textieri, militari şi copii (atunci cînd au fost prezentate o serie de piese pentru copii).

Pentru o cît mai bună desfăşurare a cenaclelor şi audiţiilor, majoritatea compoziţiilor au fost prezentate pe viu — fie prin participarea unor formaţii de muzică de cameră (în cazul Trio-ului de Edgar Cosma, la care şi-au dat concursul pianista Smaranda Athanasoff, violonistul Henry Brendler şi violoncelistul Vladimir Orlov), sau a unui octet coral format din membri ai corului Radio, dirijat de I. Vanica, fie în execuţia compozitorilor respectivi (în cazul cîntecelor de masă şi pentru copii) — sau imprimate pe bandă de magnetofon.

Majoritatea lucrărilor, în special cele simfonice şi de muzică de cameră, au fost însoţite de scurte referate prezentate de compozitorii Ludovic Feldman (pentru suita simfonică din muzica de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora), Zeno Vancea (pentru concertul de pian şi orchestră de Paul Constantinescu) şi Anatol Vieru ca secretar al sec-

ţiei simfonice şi de muzică de cameră (pentru uverturile scrise în cinstea zilei de 23 August de Alfred Mendelsohn, Mircea Chiriac, Adalbert Winkler, ş. a.) In cadrul acestor referate vorbitorii au făcut o sumară analiză, — mai mult cu scopul de a da auditorilor cîteva elemente pentru o mai bună înţelegere a lucrărilor prezentate.

S-a audiat pe bandă de magnetofon *„Concertul pentru pian şi orchestră"* de *Paul Constantinescu.* Această lucrare a stîrnit discuţii interesante în jurul unor probleme ce frămîntă pe toţi compozitorii conştienţi, care încearcă să dea muzicii romîneşti opere din ce în ce mai valoroase. Vorbitorii au subliniat faptul că acest concert este prima lucrare în literatura muzicală universală în care *întregul* material melodic folosit este de origine populară. De asemenea a fost apreciat felul inventiv prin care Paul Constantinescu, plecînd de la o celulă generatoare, a fost în stare să construiască un întreg edificiu sonor, folosind cu multă măiestrie o armonie modală şi elemente de polifonie populară. La fel şi orchestraţia, adecvată perfect conţinutului lucrării, constituie un model în muzica romînească.

In concluzie, referindu-se la caracterul realist al concertului, vorbitorii au relevat, că deşi această lucrare nu are la bază un program literar, ea este totuşi profund legată de realitate prin faptul că reprezintă viaţa şi timpul în care trăim. Aceasta se vădeşte, de pildă, în faptul că autorul foloseşte melodii izvorîte din popor, care primesc în desfăşurarea lucrării un caracter dinamic, fiind opuse în mod contrastant, realizîndu-se astfel mari tensiuni dramatice ce duc în final la o rezolvare optimistă, la afirmarea însăşi a vieţii.

După „Concertul pentru pian şi orchestră" de Paul Constantinescu s-a audiat Suita simfonică din muzica de balet *„Cînd strugurii se coc"* de *Mihail Jora.* Lucrarea se bazează pe melodii autentic populare şi melodii inventate de compozitor în spiritul popular. De asemenea este folosit cu mult efect un instrument popular — ţambalul. Cei prezenţi la cenaclu au fost unanim de acord că muzica depăşeşte cu mult calitatea libretului, lipsit de poezie.

Referitor la muzică, s-a arătat că această lucrare este scrisă de o personalitate care a ajuns la o deplină măiestrie, la acea simplificare a mijloacelor caracteristică operelor clasice, eliminînd orice element inutil, orice complicaţie fără rost. Aceeaşi măiestrie desăvîrşită, clasică, se poate observa şi în folosirea mijloacelor armonice modale şi polifonice. Felul în care maestrul Mihail Jora a reuşit în lucrarea sa să prelucreze cu ajutorul acestor mijloace cîntecul popular, dezvăluie în mod vădit puternica sa personalitate creatoare. Acelaşi lucru s-a remarcat şi în ceea ce priveşte orchestraţia suitei, care se impune prin caracterul ei sobru, lipsită de orice efecte exterioare inutile.

In cadrul discuţiilor maestrul Mihail Jora a făcut o scurtă analiză critică a propriei sale lucrări, arătînd şi felul în care a lucrat la muzica acestui balet.

Atît „Concertul pentru pian şi orchestră" de Paul Constantinescu cît şi suita simfonică din muzica de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, sînt două creaţii simfonice romîneşti, care în actuala etapă de dezvoltare a muzicii noastre, au o importanţă deosebită. Ele constituie un model de prelucrare a cîntecului popular, pentru înţelegerea adîncă cu care a fost folosită armonia modală derivată din însăşi linia melodică, pentru măiestria cu care aceste lucrări au fost orchestrate.

*

Cu prilejul sărbătoririi a zece ani de la eliberarea patriei noastre, o serie de compozitori au închinat acestei zile măreţe, lucrări simfonice şi vocal-simfonice.

In cadrul cenaclelor de muzică simfonică au fost supuse discuţiei trei uverturi compuse în cinstea zilei de 23 August, considerate ca fiind cele mai reuşite.

Ca primă lucrare a fost audiată *„Uvertura festivă"* de *Mircea Chiriac.* Această compoziţie are la bază o singură idee, mai precis o singură atmosferă, de veselie, evocînd parcă o petrecere populară. Ţinînd seama de faptul că „Uvertura festivă" de Chiriac este una din primele lucrări simfonice mai ample scrise de el, ea reprezintă o etapă importantă în evoluţia sa componistică.

Datorită caracterului optimist, mobilizator, lucrarea a fost ascultată cu plăcere. S-au remarcat însă şi o serie de slăbiciuni, în special în ceea ce priveşte planul tonal, care prin înlănţuirea diferitelor tonalităţi în mod nefiresc, duce la o nesiguranţă tonală.

De asemenea orchestraţia are multe dublări inutile, care imprimă lucrării un caracter stufos, greoi. In continuare, vorbitorii au arătat lipsa unei unităţi stilistice în cadrul uverturii: sînt prezente pasaje cu rezonanţe din cîntecul popular alături de altele, care amintesc de muzica lui C. Franck.

A fost aspru criticată atitudinea inconsecventă a compozitorului faţă de programul lucrării sale. S-a arătat că această uvertură a avut înainte titlul „Uvertura eroică" şi ulterior a fost schimbat în „Uvertură festivă", cu ocazia zilei de 23 August. Totodată compozitorul nu a luat măsuri pentru evitarea unei prezentări eronate din programele de sală, care nu au nici o legătură cu conţinutul uverturii.

Următoarea piesă discutată a fost uvertura *„23 August"* de *Adalbert Winkler.* La baza acestei lucrări stă un program precis. Muzica însă nu se ridică la înălţimea subiectului propus; conţinutul nu este adîncit în suficientă

măsură, compozitorul limitîndu-se doar la o urmărire mecanică, pas cu pas, a programumului. Deşi au fost scoase în evidenţă aceste deficienţe în ceea ce priveşte realizarea programului, s-a remarcat că lucrarea tov. Winkler are însă şi calităţi. Melodiile sînt frumoase, la fel orchestraţia. Forma este clară şi concisă, iar tratarea tematică de asemenea reuşită. Ca şi la lucrarea lui Chiriac, auditorii au remarcat caracterul eclectic al uverturii „23 August" de A. Winkler.

Ceea ce se mai poate reproşa acestei lucrări este folosirea de către compozitor a unor mijloace de exprimare depăşite, specifice unei anumite epoci, mijloace care nu pot reda în mod convingător un conţinut nou, izvorît din viaţa noastră contemporană.

Uvertura *„Eliberarea"* de *Alfred Mendelsohn* a fost apreciată ca o lucrare reuşită, în care compozitorul a izbutit să exprime în mod convingător conţinutul pe care şi l-a propus. In special introducerea, bazată pe un coral slav, care apare şi în final în tutti de orchestră, dovedeşte mult simţ poetic din partea autorului. Tratarea temelor în dezvoltarea lucrării arată o măiestrie componistică deosebită. Acelaşi lucru s-a spus şi despre orchestraţia colorată care dovedeşte o mare pricepere în utilizarea acestui mijloc de expresie. Au fost ridicate însă şi cîteva obiecţiuni, în special în ceea ce priveşte unele teme care nu au suficientă pregnanţă, nu sînt destul de bine conturate dăunînd redării cît mai convingătoare a conţinutului. Obiecţiuni au mai fost ridicate şi referitor la stilul eclectic al lucrării. Sînt momente care amintesc de Wagner, Grieg, de muzică de balet şi operă.

Discutarea acestor trei lucrări a dus la ridicarea unei serii de probleme interesante în privinţa muzicii cu program. In concluzie s-a arătat că muzica cu program din ţara noastră se află într-un serios impas. Programul lucrărilor nu este suficient de adîncit, compozitorii nu trăiesc, nu sînt convingători şi nu se confundă în suficientă măsură cu conţinutul lucrărilor lor. Astfel s-a ajuns la un simplism, la o vulgarizare.

Mulţi din compozitorii noştri nu se ridică deasupra unei simple urmăriri mecanice, superficiale, a programului propus. Cîntecul popular nu este folosit integral şi în mod creator în aceste lucrări programatice. Compozitorii folosesc adesea mijloace de expresie care nu corespund unui conţinut nou, legat de actualitate. Lipseşte îndrăzneala în utilizarea unor mijloace moderne, mai apropiate de epoca noastră. De asemenea s-a făcut o critică interpreţilor care nu acordă suficientă importanţă promovării, într-o execuţie cît mai perfectă, a noi creaţii romîneşti. Ei nu privesc cu încredere această creaţie, nu se apropie de ea cu dragostea necesară.

Cu prilejul unui alt cenaclu a fost luată în discuţie lucrarea „Picturi de Grigorescu" de *Ion Hartulary Darclée*. Compoziţia are un caracter accesibil şi putere de evocare. „Picturi de Grigorescu" suferă însă de un anumit eclectism iar compozitorul nu foloseşte cu îndrăzneală mijloace noi de exprimare.

*

In cadrul audiţiilor de muzică de cameră au fost prezentate două lucrări — un cvartet de coarde de Cornel Trăilescu şi un trio de Edgar Cosma — care reprezintă realizări frumoase în acest gen de muzică.

Cvartetul de coarde de *C. Trăilescu,* audiat pe bandă de magnetofon în execuţia cvartetului Radio, a fost unanim recunoscut ca o creaţie merituoasă. Deşi acest cvartet este prima lucrare a tînărului compozitor în acest gen atît de dificil, autorul a reuşit totuşi să creeze o muzică frumoasă care place şi este urmărită cu interes de ascultător.

Deşi C. Trăilescu a părăsit abia de curînd băncile conservatorului (clasa prof. M. Andricu), el a dovedit că posedă un remarcabil meşteşug componistic şi o scriitură de coarde interesantă. Ceea ce determină accesibilitatea acestei lucrări este caracterul optimist, seninătatea şi claritatea în folosirea mijloacelor de expresie. Melodia, de factură populară, se desfăşoară logic şi curgător. Cea mai reuşită mişcare este partea a treia — Scherzo — în care compozitorul dă dovadă de mult spirit şi umor, folosindu-se de o melodie pregnantă ritmic şi plină de vioiciune. Sub raportul dezvoltării celulei folclorice, Andantele e cel mai interesant. Aici melodia porneşte de la o celulă, creşte şi se dezvoltă în mod firesc. Au fost subliniate în cadrul discuţiilor cîteva deficienţe şi anume predominarea tot timpul a gamei lidice, lipsa unei tratări polifonice, caracteristică pentru cvartetul de coarde, insuficienta preocupare în ceea ce priveşte utilizarea armoniei modale — lipsă care provine din faptul că autorul foloseşte în lucrare aproape exclusiv melodii de factură tonală (colinde); neclaritatea expoziţiei părţii întîia în care introducerea, prin mişcarea ei viguroasă, dă impresia că ar fi vorba de prima temă a expoziţiei iar tema următoare, lentă — tema întîia propriu-zisă — poate fi uşor confundată cu tema a doua a expoziţiei.

Trio-ul pentru vioară, violoncel şi pian de *Edgar Cosma* a stîrnit un viu interes în rîndul ascultătorilor. Această lucrare dovedeşte orientarea compozitorului pe un drum just, pe un drum care duce la acele culmi la care trebuie să ajungă muzica noastră de cameră. Ea depăşeşte tot ce a scris E. Cosma pînă în prezent, fiind o mărturie evidentă a puternicii sale personalităţi artistice. Autorul a folosit melodii care au legătură strînsă cu cîntecul popular, fără însă ca aceste melodii să fie autentice din folclor. Acelaşi lucru se poate spune şi despre ritmica variată şi interesantă. Armonia foarte avansată ca concepţie, nu de-

păşeşte totuşi limitele cadrului tonal, deşi compozitorul încearcă să se folosească de anumite procedee de armonizare modală. De asemenea a fost relevată polifonia interesantă, folosită cu multă pricepere. Fiind prima sa lucrare compusă pentru această formaţie de cameră, este firesc faptul că instrumentaţia lucrării are anumite deficienţe de sonoritate şi îmbinare a celor trei instrumente.

S-au făcut şi unele remarci critice cu privire la melodiile folosite de E. Cosma, melodii care au un caracter neliniştit, în care centrul tonal se schimbă mereu lăsînd impresia unei „nervozităţi melodice". Acest lucru este desigur în dezavantajul unei desfăşurări largi melodice, unei cursivităţi în discursul muzical. Pentru a da lucrări cît mai autentic romîneşti, s-a recomandat compozitorului o mai mare preocupare pentru problemele de armonizare modală şi pentru debarasarea de anumite influenţe din muzica franceză, prezente şi în această lucrare.

Atît cvartetul de coarde de C. Trăilescu, cît şi Trio-ul pentru vioară, violoncel şi pian de Edgar Cosma sînt două lucrări valoroase care îmbogăţesc repertoriul muzicii de cameră romînească în etapa actuală de dezvoltare.

A mai fost prezentată în cadrul cenaclelor *„Sonata pentru pian"* de Tudor Ciortea. Lucrarea a plăcut prin melodicitatea ei, de origine populară şi prin claritatea formei.

*

Au mai avut loc o serie de audiţii consacrate cîntecelor de masă scrise în ultima vreme. Cu această ocazie au fost ascultate un număr mare de lucrări dintre care amintim: *G. Bazavan: „Solii libertăţii noastre"; Elly Roman: „Cîntecul steluţei" şi „Te purtăm în inimile noastre"; Radu Drăgan: „Prietenie", „Pe aripi de cînt" şi „Valsul bucuriei"; George Klein: „Înfrăţire floare scumpă"; Aurel Giroveanu: „Cîntec de petrecere" şi „Cîntec de joc şi veselie"; G. Galinescu: „Imn festiv"; Alfred Hechter: „Sub mîndru steag biruitor"; Ion Vasilescu: „Ca două mîndre flori"; B. Dickler: „Strungule, pornim la luptă"; „Libertate te-ndrăgim" şi „Cîntec tineresc despre Partid"; B. Moroianu: „De ziua Partidului"; C. Negulescu: „Eroul"; Theo Dron: „Cîntec tovărăşesc"; Ion Nicorescu: „Cîntecul luptătorului comunist"; Florentin Delmar: „Cîntec de luptă"; Lulu Orăscu: „Cîntec revoluţionar", „Cîntec de Partid" şi „Partidul paşii ne-a-ndreptat"; Liviu Ionescu: „Marş tineresc", Lucian Teodosiu: „Veniţi la marea sărbătoare"; Frederic George: „Pe piscuri de munte"; Puiu Rubinstein: „Dăruri Partidului"; Filaret Barbu: „Partidul biruitor"; I. Arvinte: „Partid glorios şi puternic"; E. Săculeţ: „Sus pe creste de munte"; I. Larian: „Batem înspre vis cărare"; Alfred Panţîr: „Sub plaiurile tale"; Margareta Willinger: „Patriei mele"; George Marcu: „Partidului"; Diamandi Gheciu: „Drag partid"; Zaharia Popescu: „Cîntec de mulţumire"; Ion Ispas: „Olga Bancic"; Vasile Timiş: „Prietenia noastră"; Petre Filimon: „Partidul"; H. Reininger: „Cîntecul nostru"*, ş. a.

Din discuţia dusă în jurul acestor lucrări s-a constatat că în majoritatea lor, cîntecele acestea de masă nu corespund cerinţelor înalte ce stau în faţa acestui gen important de muzică. S-a ajuns la concluzia că melodiile nu sînt suficient de pregnante, armonia este simplistă şi şablon, compozitorii nu reuşesc să reflecte în muzica lor un conţinut bogat de idei. Aceeaşi problemă se ridică şi în privinţa textelor. Cele mai multe din ele sînt slabe, nu au imagini poetice frumoase, nu se pretează la a fi puse pe muzică. Nu există o corespondenţă perfectă între muzică şi text.

Aceste cîteva probleme ridicate trebuie să determine în rîndurile compozitorilor o mai intensă preocupare pentru perfecţionarea meşteşugului componistic, pentru creşterea nivelului exigenţelor profesionale.

*

In cadrul unui cenaclu consacrat muzicii pentru copii au fost prezentate — în interpretarea unui număr de pionieri din corul Radio, dirijate de I. Vanica — cîntecele: *„Vacanţă dragă ai venit"* de *Ion Chirescu*; *„Toţi gata pentru muncă şi apărare"* de *A. Giroveanu*; *„Fraţii mei"* de *Radu Drăgan*; *„Frunzuliţa bobului"* de *D. D. Stancu*; *„Spune pasăre, mai spune"*, de *Radu Şerban* şi *„Prietenie"* de *Bruno Reinhardt*.

In discuţii s-a arătat că problema creaţiei de muzică pentru copii este una dintre cele mai dificile. Compozitorii care scriu în acest gen trebuie să pătrundă în lumea copiilor, să o înţeleagă. Numai aşa vor reuşi să creeze o muzică bună şi care va fi într-adevăr iubită şi cîntată de copii. Din cîntecele audiate s-a putut vedea că există o oarecare lipsă de varietate; toate merg pe aceeaşi linie a simplismului. Acest lucru nu poate fi de folos în educaţia gustului muzical al copilului.

De asemenea s-a remarcat (înafara cîntecului de D. D. Stancu) lipsa intonaţiilor populare în aceste cîntece. In privinţa textelor s-au făcut o serie de îmbunătăţiri, dar nici ele nu sînt totdeauna izvorîte din lumea copiilor, din felul de a gîndi şi a vedea al copilului. Trebuie să remarcăm faptul că la aceste discuţii au luat parte şi micile coriste care şi-au spus părerea asupra cîntecelor pe care le-au executat. Din spusele lor compozitorii de cîntece pentru copii au putut trage concluzii preţioase pentru îmbunătăţirea creaţiei lor în acest domeniu.

*

De pe urma discuţiilor ocazionate de cenaclele şi audiţiile care au avut loc la Uniunea Compozitorilor în ultimul timp, în cadrul

cărora au fost prezentate lucrări aparţinînd diverselor genuri muzicale, atît compozitorii, muzicologii cît şi interpreţii, au putut sorbi învăţăminte bogate.

Au fost ridicate o sumă de probleme interesante care privesc evoluţia muzicii romîneşti, probleme ce sînt de o importanţă capitală în etapa actuală de dezvoltare. Cu ocazia acestor cenacle şi audiţii au fost criticate aspru anumite lipsuri şi atitudini greşite, care trebuiesc să fie remediate fără întîrziere. *Mulţi din compozitorii şi muzicologii noştri nu iau parte la aceste cenacle; ei nu acordă importanţa cuvenită problemelor mari ce se ridică în faţa creaţiei romîneşti, ei nu se interesează şi nu participă activ la viaţa Uniunii Compozitorilor.*

De multe ori cei prezenţi la cenacle şi audiţii nu iau cuvîntul pentru a discuta lucrările prezentate pe motivul că cenaclele n-ar fi un for de discuţii ci un soi de concert mai intim. Trebuiesc adresate nenumărate rugăminţi celor prezenţi în sală pînă să se înscrie la cuvînt. Dacă se întîmplă, ca după multe insistenţe să-şi spună totuşi cineva părerea despre o compoziţie ascultată, atunci se întîmplă foarte des, ca această părere să nu aibă competinţa necesară, competinţă ce se poate cere unui specialist. Adesea se discută cu totul impresionist, la întîmplare, fără ca cele spuse să aducă vreo contribuţie la clarificarea anumitor probleme.

Deşi conducerea Uniunii Compozitorilor a pus la dispoziţia celor dornici să se documenteze în prealabil partiturile şi benzile de magnetofon, compozitorii noştri, în majoritatea lor, nu se folosesc de acest avantaj, care ar contribui într-o bună măsură la ridicarea nivelului discuţiilor. De asemenea lipseşte curajul opiniei la cei care iau cuvîntul. Uneori vorbitorii nu fac o critică constructivă (cazul tov. E. Radovici referitor la sonata de pian de Ciortea) din care să se poată trage anumite învăţăminte. Alţii dovedesc concepţii nihiliste demobilizatoare, de dispreţ faţă de întreaga creaţie romînească, faţă de lucrările valoroase ale maeştrilor noştri. (Astfel este cazul lui B. Moroianu).

Cînd totuşi se întîmplă să se critice, adesea critica este neprincipială, transformîndu-se discuţiile în polemici nesfîrşite şi inutile. Sînt prea puţini acei compozitori conştienţi care încearcă din toată inima să fie la înălţimea cerinţelor şi care prin atitudinea lor corectă caută să îmbunătăţească desfăşurarea cenaclelor.

A fost necesar să arătăm toate aceste lipsuri, ca ele să fie îndreptate *cît mai curînd* şi ca discuţiile să se desfăşoare într-o atmosferă şi la un nivel de înaltă conştiinţă artistică.

Obiectivul principal, sarcina de onoare a fiecărui compozitor trebuie să fie ridicarea continuă a creaţiei romîneşti pe culmi din ce în ce mai înalte. Muzicienii noştri trebuie să dea dovadă de conştiinţă profesională, să arate multă îndrăzneală în căutarea de drumuri noi şi exigenţă faţă de creaţie, să-şi desăvîrşească necontenit meşteşugul pentru a da muzicii romîneşti opere cît mai valoroase.

Un concurs de muzicologie

Comitetul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., la propunerea Secţiei de Critică şi Muzicologie instituie un concurs pentru cele mai bune lucrări de muzicologie cu următoarele subiecte:

1. *Problema reflectării realităţii în muzică.*
2. *Problema programului în muzică.*
3. *Creaţia muzicală în ultimii zece ani.*
4. *Cîntecul nou în creaţia populară.*
5. *Istoria învăţămîntului muzical în veacul al XIX-lea.*
6. *Inceputurile muzicii profesionale romîneşti* (Viaţa şi creaţia muzicală a Elenei Asachi).
7. *Viaţa şi opera lui Alexandru Flechtenmacher.*
8. *Viaţa şi opera lui Johann Wachman.*

Se instituie trei premii şi trei menţiuni în valoare de:

4000 lei — premiul I; 3000 lei — premiul II; 2000 lei — premiul III; 1500 lei — menţiunea I-a; 1000 lei — menţiunea II-a; 500 lei — menţiunea III-a.

Lucrările înaintate trebuie să fie bătute la maşină în două exemplare iar eventualele exemple muzicale să fie scrise citeţ şi clar.

Lucrările se predau la serviciul de documentare al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din str. Piaţa Amzei nr. 8; ele vor purta un pseudonim sau un motto. Acest pseudonim sau motto va fi reprodus pe un plic închis, anexat lucrării. Plicul va conţine numele, pronumele şi adresa concurentului.

Data pînă la care se pot înainta lucrările este *15 iulie 1955.*

Rezultatul concursului se va publica între 15 septembrie şi 1 octombrie 1955.

Răsfoind memoriile lui Caudella

— 30 de ani de la moartea compozitorului —

de VIOREL COSMA

„Prea am lucrat pentru barba Împăratului și zău că nu merită. Am să mă fac și eu ca Beethoven republican!"...

(Memoriele mele, pag. 154)

Era în preajma primului război mondial. Compozitorul Eduard Caudella împlinea 60 de ani de activitate artistică. Colegii ieșeni au hotărît să-l sărbătorească pentru activitatea sa de neobosit luptător pe tărîmul artei naționale. Alături de nenumăratele concerte festive, conferințe, articole apărute în presă, etc., cea mai mare surpriză i-a produs-o monografia poetului G. Georgescu-Theologu „Eduard Caudella", apărută în 1916 la București. De atunci, între cei doi oameni ai artei s-a născut o sinceră prietenie, pe care numai moartea maestrului — peste opt ani — a putut-o desface. Rodul acestei prietenii s-a tradus mai tîrziu prin îmbogățirea patrimoniului istoriei muzicii noastre, cu o serie de compoziții, cu o corespondență plină de interes (pe care o vom analiza într-un studiu viitor) și mai ales, cu un document de mare preț: „Memoriele mele" de Eduard Caudella.

Iată pe scurt, istoricul celor 208 pagini de amintiri ale maestrului ieșean. La 21 iunie 1916, G. Georgescu-Theologu l-a „provocat" pe Caudella — printr-o lungă și patetică scrisoare [1] — să-și scrie memoriile. Maestrul a acceptat și la 1 iulie 1916 a început prima pagină, mergînd cu firul povestirii pînă în ziua de 6 martie 1924 (deci cu numai 36 de zile înainte de a muri — 11 aprilie 1924).

Documentul conține 208 pagini de text, plus o pagină de titlu (*„Memoriele mele" — Eduard Caudella, 1 iulie 1916*), fiind scris cu cerneală, pe un caiet dictando, format 16/23 cm.; pînă la pagina 141, autorul nu a folosit verso-ul paginei, decît întîmplător (unele adăugiri mărunte, explicații, ș. a.), însă de aici Caudella și-a continuat memoriile pe ambele fețe. Manuscrisul este destul de citeț scris pînă la pagina 143, cînd autorul schimbă cerneala și scrisul devine mai nervos, mai greu de descifrat; de la pagina 182 și pînă la sfîrșit (Caudella descrie aci evenimentele din anii 1923—1924, deci la vîrsta de aproape 83 de ani) manuscrisul este plin de ștersături, adăugiri, sublinieri nervoase, abia lizibil. Documentul l-am putut cerceta prin bunăvoința scriitorului G. Georgescu-Theologu, în a cărui colecție se păstrează pînă azi.

Dacă pînă în anul 1917 povestirea are multă poezie, lirism, duioșie, continuitate logică, unele imagini sînt plastice și sugestiv redate, autorul urmărind îndeaproape momentele cele mai semnificative din viața sa, — începînd de la această dată, Caudella părăsește firul strict al povestirii, face dese reflexii asupra vieții muzicale, politice și sociale din țara noastră, asupra compozitorilor romîni și străini, asupra creării unei opere naționale și insistă asupra dezorganizării mișcării muzicale, asupra nedreptăților social-politice și apucăturilor murdare ce domină societatea burgheză; am putea spune chiar — fără exagerare — că ultimele rînduri din memorii (prin desele accente de revoltă) constituie un grav act de acuzare pe care îl aduce acest mare creator unui regim de exploatare, în sînul căruia a trebuit să-și petreacă ultimele clipe. Multe pagini din aceste memorii, au fost publicate de autor — sub diferite redactări — într-o serie de articole apărute în periodicile ieșene și bucureștene; noi vom reda în special acele pasaje strict legate de viața și opera sa, pe cît posibil inedite, insistînd asupra ideilor și cugetărilor maestrului, spre a putea contura cît mai precis personalitatea sa. Regretăm că spațiul redus al prezentului articol, ne împiedică să relevăm și cîteva amănunte de o importanță secundară, care de obicei colorează asemenea mărturisiri intime, însă socotim că pentru moment ele interesează mai puțin — și vor putea fi reluate într-o viitoare monografie. Pentru o imagine cît mai fidelă a documentului,

1) Redăm cîteva pasaje din finalul scrisorii lui G. Georgescu-Theologu: „...In genere, contemporanii ignorează ceea ce este personalitatea atît de artistică, cît și omenească, la o fire superioară. Tîrziu vreun cercetător gentil și în plin scrupul de conștiință, va căuta să te claseze după cum se cuvine și după „cum frumos și se mai șede" într-o anume categorie, într-un anumit raft al priceperii și al prisosinței lui de înțelegere. Se va grăbi să aranjeze lucrurile așa de bine, încît în ochii generațiilor ce se vor succede vei lua, biet artist, proporții de legendă în măsura creșterii umbrei anilor peste tine. Vei deveni eroul zugrăvit cu linii de falsă retorică, bietele tale fapte, zbuciumul întreg al vieții tale, vor fi interpretate cu caracter de fabulozitate... Cu rîndurile de față arunc zarul rugîndu-te, mare maestre, să fii încredințat că vei binemerita nu numai de la cei care citindu-te vor găsi în paginile tale o clipă de învietoare înălțămare sufletească, de edificator elan în recunoașterea temeiniciilor trecutului, ci de la însăși istoria cinstită a oamenilor și a faptelor mari". *(Manuscrisul original a fost pierdut. Copia după scrisoarea autografă se păstrează în colecția G. Georgescu-Theologu).*

Compozitorul Eduard Caudella la pian

vom urmări faptele cronologic, așa cum le-a gîndit și le-a așternut pe hîrtie compozitorul, și nu pe probleme, pe idei, etc.

Mizeriile pe care le-a îndurat Eduard Caudella din partea regimului burghezo-moșieresc, precum și starea sufletească dezolantă în care se găsea în anul 1916, cînd își începe memoriile, se vădește de la prima pagină : *„N-am fost născut sub o stea norocoasă !!! (la 22 mai 1841 în Iași, Str. Podul Vechi, Astăzi Const. Negri")* [2]. După ce descrie două întîmplări *„grave"* inerente vîrstei de cinci ani (cum și-a rupt nasul căzînd într-o pivniță adîncă de 70 de trepte, și cum i-a spart capul, un cui al unei lăzi brașovene), autorul continuă : *„La 1848, cînd eram de 7 ani, tatăl meu fu angajat la coconul Costăchel Sturdza... ca profesor de piano... In curtea acestei case splendide, era o căsuță cu două odăițe, foarte gentile și bucătărie pe care boierul ni le-a dat ca locuință. Aici, la vîrsta de 9 ani, la 1850, am început a învăța vioara cu d-nul Paul Hette (francez), un excelent profesor și violonist și șef de orchestră la diferite trupe de vodevile și comedii românești și franceze. Trupele franceze erau angajate în timpul stagiunii teatrale. La toate aceste trupe de teatru, tatăl meu Francisc Serafim Caudella a figurat ca prim violoncelist, la orchestră. Mie îmi plăcea grozav orice era teatru și era o pedeapsă mare, cînd tata nu vroia să mă ia și pe mine să asist (pe un locșor care mi-l dădea la orchestră) la vreo reprezentație. Astfel gustul meu pentru teatru crește cu mine și sînt astăzi încă (la 75 de ani) tot așa de amator de spectacole, ca și copil. De aici și pasiunea mea de a compune muzică teatrală. Dovada palpabilă operele mele; dar dacă nu e cine să le reprezinte. Operele străine au cîștigat terenul și au luat-o înainte și noi ăștilalți, am rămas pe jos. Trist, dar adevărat ! In căsuța în care locuiam s-a făcut multă muzică de cameră și într-un rînd am avut marea onoare de a avea printre noi pe ilustrul și pe marele violoncelist François Servais* [3]*, care trecuse prin Iași, venind din Petersburg..."*

După o serie de amănunte — din care reținem faptul că la 10 ani a cîntat un cvartet de Haydn în familie — Caudella descrie priveliștea de la Scheia, unde *„de la 1848 mergeam în fiecare vară" : „Priveliștea spre Siret, moșia lui Alecsandri „Mircești" și Hălăucești era de o frumusețe rară. De cîte ori trec prin locurile acestea frumoase, amintiri din copilărie, nu pot să-mi reții lacrămile".* [4])

In anul 1853, Caudella însoțit de părinți a plecat în străinătate pentru studii muzicale sistematice și aprofundate. *„Tatăl meu decise să mă duc la Bruxelles la Conservator și prin iulie—august plecarăm și cu mama împreună pe la Mihăileni, Cernăuți, Lemberg, cu diligența zi și noapte și în fine, după opt zile, am ajuns de abia la Kracovia, unde am căscat gura la drumul de fier.. In Kracovia ne-am suit și noi în tren și ne huia capul de zgomotul ce-l făcea vagonul. Am mers așa pînă la Breslau, unde ne-am oprit cîteva zile".*

Aici, îndrumați de Bleha (concert-maestrul unei orchestre de grădină) și-au schimbat drumul și intențiile, plecînd la Berlin spre a lua lecții cu Hubert Ries.[5]) *„Ne-a primit cît se poate de amabil...* continuă Caudella, *și după ce i-am cîntat o variațiune dintr-o arie variată de Bériot, a spus că am talent și că mă primește cu plăcere, ca elev".* Stabilit la Berlin, părinții s-au înapoiat în țară. *„Imi aduc aminte, c-un an întreg plîngeam amar de cîte ori primeam o scrisoare de acasă. Imi urmam lecțiile la profesorul Ries, dar mult gust n-aveam la studiu. Sufletește nu eram mulțumit. La pension era tot foarte în regulă și ca igienă și ca curățenie, dar sărmanul stomac prea era ținut în dietă să nu-l încărcăm prea mult și el cerea de mîncare. De multe ori nu puteam să adorm de foame".*

2) Data nașterii este redată după stil vechi, deci ziua și luna exactă după stil nou este 3 iunie 1841.

3) François Servais A. (1807—1866), un violoncelist celebru, profesor la Conservatorul din Bruxelles. Supranumit „Paganini al violoncelului" Servais a făcut turnee prin Rusia, Suedia, Anglia, Germania și țara noastră. Iraclie Porumbescu, tatăl compozitorului Ciprian Porumbescu, a scris o schiță despre el intitulată „Două incidente din viața celistului Francisc Servais".

4) In articolul „Progresul muzicei și al teatrului la noi" (rev. „Arta română", Iași, 1909, nr. 1, pag. 8), Caudella ne dă amănunte foarte semnificative despre Alecsandri și acele minunate priveliști : „Vodevilurile sale țărănești sînt tipul adevărat al caracterului țăranului român, studiat după natură și inspirat de frumoasa lunca de la Mircești, moșia sa pe malul Siretului și față în față cu „iubita mea" Scheia, moșia lui Costăchiel Sturdza, unde am avut fericirea a-mi petrece copilăria. Aici am început și eu (în toată modestia) la 1861 cînd m-am întors de la Paris a compune lucrări mai mari : Fantezia op. 1 pentru violină, pe cîntece populare românești, care conține o imitație a buciumului pe care-l auzeam în fiecare seară în valea satului, cîntat de un cioban și cvartetul op. 15 pentru pian, violină, violă și violoncel, pe care l-am terminat de abia la 1901".

5) Hubert Ries (1802—1886) mare pedagog și violonist, a îndeplinit funcțiile de concertmaestru al orchestrei curții de la Berlin, de profesor al Școlii instrumentale de muzică din Berlin și membru al Academiei Regale de Arte Frumoase din capitala Germaniei. A publicat nenumărate studii și metode de vioară.

Dragostea și afecțiunea cu care l-a înconjurat Ries pe tînărul Caudella, se desprinde din faptul că în scurt timp l-a luat în gazdă la el. *„Stînd acum în casa lui Papa Ries și fiind controlat de el cînd studiam, am făcut progrese mai mari. Trebuia să-mi fac tainul de patru ore pe zi. Seara la cină, cînd mă întîlnea: „Cît ai studiat astăzi?" și-i răspundeam că mai puțin de patru ore, îmi spunea: „După cină vei mai studia o oră" și nu-i ieșeam din cuvînt. Prin aceea că eram elev al școalei instrumentale și stam la el, aveam intrarea liberă la teatrele regești și la toate concertele simfonice, seratele de muzică de cameră și orice concert dat de artiști celebri ca d-na Clara Schumann cu Joachim.*[6])

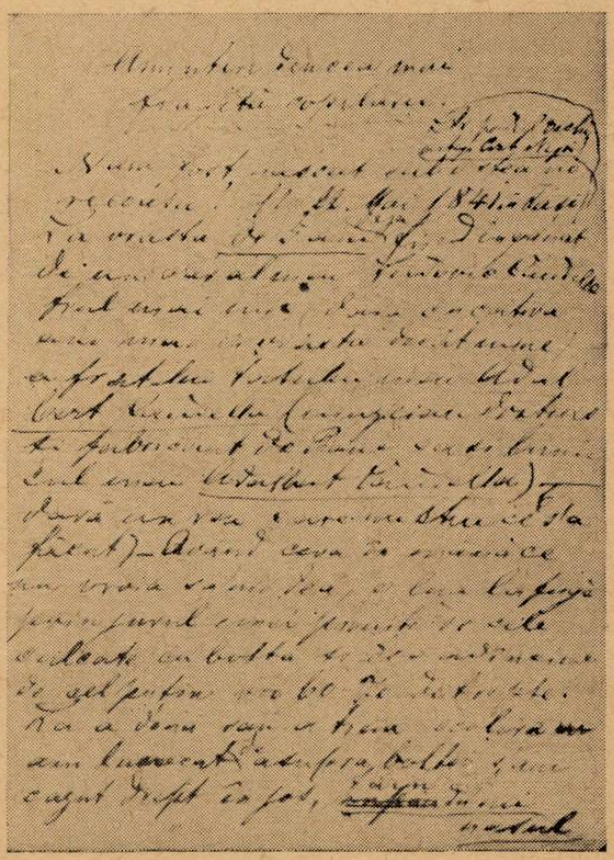
Imi aduc aminte perfect, ce impresiune colosală mi-a făcut Simfonia pastorală de Beethoven, cînd am auzit-o pentru întîia dată la concertele simfonice date de orchestra operei... Unicul e Beethoven și unicul va rămînea!"

La 14 ani Caudella a păşit în public: *„In 11 aprilie 1855, profesorul meu a dat în sala mai mică a Academiei de muzică cu mai mulți din elevii săi (eu eram cel mai mic) un matineu*[7]*) pentru a ne produce. Era primul meu debut în public. Am cîntat Concertul al 13-lea de Kreutzer și am fost acompaniat la piano (nu pian) de fiul profesorului meu, Adolf... In urma matineului mă puse Papa Ries la orice ocaziune să cînt în public și cel dîntîi critic din Berlin, Rellstab*[8]*), îmi urma progresele cu mult interes și-mi făcea observațiile sale".*

Tot la 14 ani, Caudella a *„început a învăța și armonia cu profesorul Carol Böhmer, membru în orchestra de la Operă și urmam și piano cu Adolf Ries".* La început a preferat mai mult pianul decît vioara: *„Dovada că-mi plăcea mai mult piano, e că cele dintîi compoziții le-am scris pentru acest instrument, afară de o romanță pentru vioară care am compus-o la 14 ani, dar am pierdut-o".* Acest amănunt este foarte semnificativ, întrucît aflăm că la o vîrstă atît de timpurie, Caudella începe să compună.

„După doi ani, la 1855, în luna lui februarie, pe o iarnă cum n-a mai fost, au venit sărmanii mei părinți cu intențiunea să mă ducă la Bruxelles sau la Paris. Nu-mi aduc bine aminte unde. Eu însă mă rugasem să mă mai lase încă vreun an, doi, să-mi termin studiile cu Papa Ries, ș-am mai rămas. In anul 1856 am venit în vacanție cu Sturdzeștii și dr. Cîmpeanu în țară... După două luni ne-am întors iar la Berlin, unde am rămas pînă-n vara anului 1857". După un concert de *„adio cu invitațiune"*, Caudella a părăsit Berlinul îndreptîndu-se spre Dreieschenheim.

Timpul petrecut la Berlin este amănunțit descris de compozitor, în memoriile sale. Vom releva numai două momente, care ni s-au părut mai semnificative: impresiile de la premiera operei „Tannhäuser" de Richard Wagner și lucrările pe care le-a studiat cu Ries. *„Ce a jucat un rol mare pentru noi tinerii, adică mai bine zis „băieții"* — scrie Caudella — *a fost prima reprezentație a operei „Tannhäuser" de Richard Wagner la Berlin, care a stîrnit între noi un entuziasm nemaipomenit... Eram încîntat! Mi-a plăcut grozav! Ce sînt operele ultra-moderne față de cele dintîi de Wagner. O adevărată cacofonie sau întorcînd sensul: acele de Wagner, o copilărie față de combinațiile armonice, enarmonice și cromatice ale ultra-modernilor".* Criticîndu-l cu asprime pe Richard Strauss pentru ale cărui opere *„trebuie să ai urechi construite anume sau de carton"*, Caudella observă: *„Nu sînt un dușman a tot ce e modern, dar al arhimodernismului, da. Și asta în toate privirile și oricînd. Permit lumii să spună că sînt un retrograd sau un antidiluvian dar o*



Prima pagină a manuscrisului „Memoriele mele" *de Caudella*

6) Joseph Joachim (1831—1907) a fost cel mai de seamă reprezentant al școlii violonistice germane de la sfîrșitul veacului trecut. Virtuos și pedagog neîntrecut, el a cunoscut o carieră strălucită: concertmaestru la Weimar și Hanovra, director al Academiei regale de muzică din Berlin, membru al senatului Academiei de Arte Frumoase, doctor „honoris causa" al universităților din Cambridge, Glasgow, Oxford, etc. Prieten cu Mendelsohn, Liszt, Brahms ș.a. Joachim a lăsat modele de interpretare ale operelor acestora, precum și a concertului și cvartetelor de Beethoven.

7) In original scrie: „o Matine" (cu literă mare, fără accent pe litera e). Menționăm că în transcrierea „Memoriilor" am completat o serie de mici scăpări ale autorului, provenite fie din grabă, fie din neatenție (cuvinte sărite, numiri de localități greșit scrise, etc.).

8) Rellstab Heinrich Friederich Ludwig (1799—1860), critic muzical german remarcabil, s-a făcut cunoscut în urma scrierilor despre Spontini și a memoriilor sale. A colaborat la cele mai de frunte reviste muzicale ale timpului, lăsînd o operă vastă (24 volume).

asigur că nu e aşa... De aceea repet ce am mai spus odată, că nu am procedat practic cu formarea gustului publicului nostru, adică a celui din Bucureşti, care are o orchestră şi chiar mai multe, excelente. De acel din Iaşi, nici nu vorbesc fiindcă n-avem nimic cu ce să-i formăm gustul. Găsesc că prea de curînd s-a început a-i se cînta şi executa lucruri ultramoderne deoarece e imposibil ca publicul să fie deja destul de pregătit să poată înţelege şi gusta, muzică aşa de complicată cum o scriu cei mai moderni compozitori care combină mai mult efecte de instrumentaţiune şi aglomerări disonante, superpuind mai multe tonalităţi una peste alta, spuind că acestea sînt efecte şi impresiuni nemai-văzute şi auzite, în loc să fie într-adevăr inspiraţi. Unde-şi băteau capul marii maeştri să umble după efecte căutînd fel de fel de instrumente ca să le bage în orchestră spre a produce cine ştie ce efect ca să te dărîme la pămînt ameţit de zgomot şi disonanţe care-ţi rupeau urechile? Cu ce mijloace modeste a scris marele şi neîntrecutul nostru maestru Beethoven simfoniile sale şi ce efecte grandioase a produs. Ce melodii frumoase conţin aceste simfonii, care pătrund pînă-n fundul inimei. Pentru că provin şi ele din fundul sufletului acestui mare maestru şi sînt inspirate, nu combinate şi căutate".

Cît despre lucrările studiate cu Ries la Berlin, Caudella notează: *„...am trecut aproape toată literatura vioarei, începînd cu studiile lui Kreutzer, Rode, Riorillo, Lipinsky, Paganini şi Vieuxtemps... am cîntat ca concerte şi piese: concertele principale de Viotti, Rode, Kreutzer, Bériot, un concert al profesorului meu, mai multe variaţiuni pe diferite motive de Ferdinand David, arii variate de Bériot... In anul 1885 ajunsesem deja la compoziţiile de Vieuxtemps (eram de 14 ani). Concertul de Ferdinand David op. 3 şi variaţiuni pe un cîntec rusesc, concertul al 8-lea de Spohr, al 7-lea de Bériot (în anul 1856)... un mare număr de concerte şi bucăţi de cele mai grele, pînă şi Carnavalul de Veneţia de Ernst, care e poate una din cele mai grele care există. In anul 1857, luna aprilie, cîntam studiile lui Paganini, concertul al 9-lea de Spohr, acel de Mendelsohn, Fugile de Bach, Fantezia O Lombardi de Vieuxtemps, concertul în la minor (foarte frumos) de profesorul meu, concertul al 4-lea de Vieuxtemps. La ultima lecţie, la 23 iunie 1857 (a 426-a) am cîntat concertul lui Papa Ries şi al lui Mendelsohn (care erau prieteni intimi!!)..."*

In iulie am plecat din Berlin la Dreieschenheim lîngă Frankfurt pe Main, în care Vieuxtemps[9] *avea o proprietate mare ş-o vilă cu o grădină splendidă. Vieuxtemps cu doamna ne-a primit cum nu se putea mai amabil, chiar în vila d-lor în gazdă. A doua zi, i-am cîntat Concertul D-sale nr. 4 în re minor. A fost foarte mulţumit de modul cum îl învăţasem cu Papa Ries, dar bine înţeles, a avut multe de spus în privirea modului de interpretare. Ce rău mi-a părut că n-am putut rămîne măcar vreo 6 luni la el (să scap în fine de şcoală), dar nu era posibil. Trebuia să plece în America..."* După o săptămînă de studii cu marele violonist francez, Caudella însoţit de tatăl său — a plecat la Paris; Vieuxtemps le-a dat o scrisoare de recomandaţie către Lambert Massart.

In capitala Franţei, a urmat mai întîi 20 de lecţii cu Delphin Allard[10]). *„I-a plăcut mult sonul meu mare şi plin, pentru că-n genere francezii nu aveau son mare. Cîntam uşor şi elegant. In dimineaţa cînd am fost la Alard, comandase el pe elevul său Pablo de Sarassate... Avea doi ani mai puţin decît mine şi primise vara aceea premiul întîi. Cînta deja minunat de bine, dar a mai urmat studiile cu Allard şi compoziţia la Conservator".*

Tot la Paris a ascultat orchestra „Societăţii de Concerte", pe flautistul Tulon, pe basul Faure, pianistul Marcel Leroy (cu ultimii doi a apărut chiar într-un concert public), etc. A trecut apoi la Massart.[11]) *„El a fost foarte mulţumit de mine şi eu mă împăcam perfect cu el, fiind un om cît se poate de simpatic şi afabil. Atîta spun c-am învăţat multe de la D-lui, de care uzez astăzi încă la bătrîneţe".* După 35 lecţii cu Massart, după un concurs neprevăzut la Opera Comică (terminat cu succes), în mai 1858 Caudella a părăsit Parisul, înapoindu-se la Berlin *„ca să mă audă Papa Ries"*; în vara aceluiaşi an, au sosit la Iaşi, stabilindu-se din nou la Scheia.[12])

Timpul petrecut de compozitor în familiile boiereşti — descris cu lux de amănunte — se limita la concerte, excursii, vînători, etc.[13]) viaţa aceasta sedentară nu l-a încîntat şi a cerut să plece la Berlin împreună cu Iorgu Sturdza. Călătoria petrecută cu vaporul *„pe Dunăre a fost*

9) Henri Vieuxtemps (1820—1881), ilustru violonist, compozitor şi pedagog francez, a concertat în toată Europa şi America, trăind o perioadă la curtea ţarului Nicolae al Rusiei la Petersburg. El a dezvoltat în special tehnica arcuşului, iar compoziţiile sale se întîlnesc în aproape toate programele soliştilor. Remarcăm în special cele şase concerte pentru vioară, Balada şi Poloneza, cele două fantezii pe teme slave, capricii, studii, etc.

10) Delphin Allard (1815—1888) mare pedagog şi violonist francez, profesor de vioară la Conservatorul din Paris, solist al capelei imperiale, a lăsat o mulţime de compoziţii (fantezii pe teme din opere, studii, duete), o remarcabilă metodă de vioară şi o antologie a maeştrilor clasici.

11) Massart Lambert Joseph (1811—1892) virtuos violonist şi pedagog francez, a ridicat o serie de mari concertişti: H. Wieniavski, Marsick, Sarassate, Ondriceck, Kreisler, ş. a.

12) In manuscrisul lui Caudella, în loc de „Scheia" autorul a scris pretutindeni „Sceia".

13) Remarcăm un pasaj semnificativ referitor la preocupările politice ale lui Caudella încă din tinereţe: „Cucoana Catinca Sturdza de la Miclăuşeni avea şi d-sa toată bună voinţa, dar se temea că Iorgu cu mine nu ne vom împăca, deoarece am avut cînd ne-am dus la vînat în munţi la urşi o mică discuţiune despre aristocratism şi democratism (în fond era o copilărie — aveam 18 ani amîndoi) şi ne-am cam ciondăit". Deşi compozitorul nu ne precizează părerile sale este uşor de bănuit că fiul de boier era de partea „aristocraţiei", iar Caudella — care trăia în mijlocul lor şi simţea pe propriii săi umeri povara vieţii — susţinea „democraţia".

splendidă"; pe bord a cunoscut o familie rusă, căreia i-a cîntat o serie de lucrări. Ajuns la Berlin *„cea dintîi vizită cînd am ieşit de acasă, a fost bine înţeles, aceea la Papa Ries"*.

Timpul petrecut acum de Caudella în capitala Germaniei (10 luni) a fost împărţit între concerte, spectacole de operă, studii asidue cu Ries, vizite la diferite personalităţi muzicale, audiţii. *„Intr-o altă seară, am mers cu Papa Ries şi fiul său Adolf, fostul meu profesor de piano, la o doamnă consilieră Reinhardt, unde au fost poftiţi Prinţul Georg, marele maestru Meyerbeer şi renumitul pianist şi profesor Dr. Theodor Kullak"*. Trecînd Vieuxtemps prin Berlin (în drum spre Moscova şi Petersburg), Caudella — după propria-i expresie — a „pus mîna pe el"; după înapoierea din turneu, celebrul pedagog francez l-a primit pe compozitorul nostru în gazdă la vila sa din Dreieschenheim: *„La 3 septembrie luai prima lecţiune. Maestrul m-a pus la game din cauză că arcuşul nu-l trăgeam de tot drept, la studii de Kreutzer şi concertul al 2-lea de Bériot... Cîntam cîte 5 ceasuri (de la 10 la 3 ore) pe zi, aşa că D-na Vieuxtemps îmi spunea: „dar ce eşti nebun, vrei să te omori?" „Ba nu doamnă, vreau să profit cît se poate de mult de timpul cît stau pe lîngă maestru". In cele două luni cît am stat în casă la Vieuxtemps şi mă auzi studiind sau din curte sau din grădină, am scăpat de defecte. Luam trei lecţiuni pe săptămînă şi maestrul sta la fiecare aproape două ore în loc de una. Cît era de strict şi nu ierta nici cea mai mică greşeală la lecţie, cu atît era de afabil şi prietenos în viaţa particulară"*.

„Cînd a venit iarna, ne-am dus toţi la Frankfurt pe Main. Eu mi-am închiriat o cameră în oraş, în etajul al 3-lea (fiindcă nu era al 4-lea)... Urmam regulat lecţiunile de vioară la maestru, mergeam des la operă şi concerte, eram înscris în clubul „Bürgerverein", unde găsiam toţi prietenii şi colegii mei... Acolo am avut onoarea de a fi prezentat d-lui profesor Schindler, biograful şi ce e mai mult amicul marelui nostru maestru Beethoven!". După o serie de răsunătoare succese la Berlin, Caudella, tatăl său şi August Buhl (pianistul acompaniator) au plecat la Paris pentru confirmarea tînărului violonist.

Aici l-a cunoscut pe Marschner,[14]) pe Carol Seltsch (pianist), pe pictorul Saal ş. a., concertînd în sala Pleyel la 11 aprilie 1861; succesul a fost mare şi întreaga presă i-a acordat un spaţiu remarcabil. Fiind numit „prim violonist al curţii" lui Cuza-Vodă şi profesor la „Şcoala de muzică şi declamaţiune", Caudella s-a înapoiat (trecînd prin Berlin[15]) la Iaşi, în mai 1861.

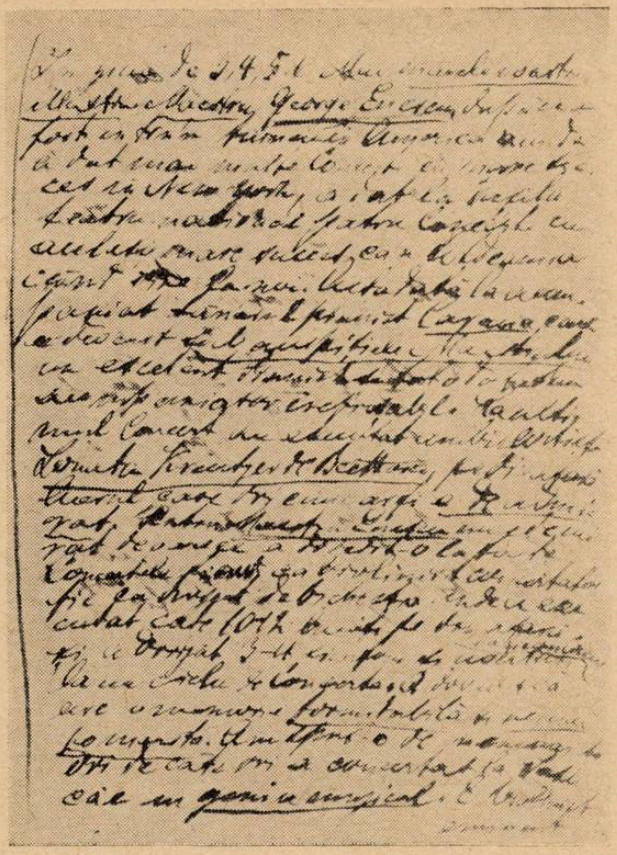
Iată cum descrie compozitorul întîlnirea sa cu Vodă Cuza: *„Cînd am fost în prima audienţă la Majestatea Sa, i-am expus dorinţa c-ar fi o mare fericire pentru mine să-i pot cînta ceva. Majestatea Sa mi-a răspuns că ar dori şi D-sa să mă audă şi că-mi va trimite răspuns cînd se va putea. Cîteva zile au trecut numai şi a venit unul din fraţii Silion să m-anunţe că Majestatea Sa petrece în seara de...* (neindicată de autor — C. V.) *într-o familie şi că i-ar face plăcerea să mă vadă şi să m-audă şi pe mine tot acolo. Se înţelege că lucrul s-a aranjat şi eu i-am cîntat între altele şi o melodie din opera „Lombardi" de Verdi, pe care Majestatea Sa o prefera la cele mai multe alte melodii"*. Cuza Vodă l-a răsplătit a doua zi cu suma de 200 de galbeni. *„După audienţă la Majestatea Sa am mai stat încă cîteva zile la Iaşi şi după care am plecat la iubita noastră Scheia, unde am petrecut toată vara foarte plăcut. La 1 septembrie 1861 s-a redeschis după vacanţie, sub direcţiunea tatălui meu, Conservatorul..."*

De aici şi pînă la sfîrşit, memoriile lui Caudella se ocupă de viaţa muzicală a Iaşului, de concerte, de Conservator, de diferite personalităţi artistice, făcînd ample şi dese digresiuni pe marginea diferitelor evenimente. Tonul blajin de povestitor de pînă acum, se schimbă. Autorul demască şi loveşte cu multă forţă, în toţi aceia care frînează progresul culturii noastre naţionale. Expunerea cronologică a faptelor este deseori părăsită, aspecte nesemnificative sînt pe larg comentate, multe momente importante din viaţa compozitorului nu sînt amintite de loc, ş. a. De aceea urmărirea memoriilor de aici înainte va apărea fragmentară, deşi o vom reda întocmai după autor.

Semnificative am socotit amintirile despre activitatea muzicală a Teatrului Naţional din Iaşi şi despre propriile sale reprezentaţii. *„Orchestra mea era compusă din 20 de persoane, profesori şi elevi din Conservatorul de muzică printre care figura, în primul rînd, tatăl meu la violoncel, Musicescu la violă, în diferite rînduri capelmaeştrii: Soltys la violina 1-mă, Iacobici la trîmbiţă, Volmar la violina 1-mă. In fiecare an, timp de 14 ani cît am stat şef de orchestră la teatru, au trecut la rînd după muzicile militare ce erau în garnizoană, toţi diferiţii şefi de muzică. Angajamentul meu era cu leafă de 200 lei pe lună cu condiţiunea de a compune toată muzica necesară pentru piesele ce se jucau fie: melodrame pentru drame şi tragedie, pentru vodevile sau chiar operete, dacă era vreun nenorocit de poet sau libretist, care*

14) Marschner Heinrich August (1795—1861) a fost compozitor de lieduri, coruri şi mai ales, opere (Vampirul, Hans Heiling). Contemporan cu Beethoven (pe care l-a cunoscut personal), Weber şi Wagner, el a contribuit la crearea operei naţionale germane. A fost director al Operei curţii din Dresda, apoi dirijor al orchestrei teatrului din Leipzig.

15) Caudella a mai trecut pe la Berlin şi Frankfurt pe Main în anul 1863. Cu această ocazie — scrie autorul într-o altă parte a memoriilor sale — „le-am cîntat Fantezia mea romînească, care o compusesem încă în anul 1861, în casa unde am stat la Scheia, pînă a intra în funcţiune şi a ne muta cu totul la Iaşi. La Frankfurt am cîntat-o în Societatea Filarmonică şi la Berlin într-o serată dată de Papa Ries..."



Pagină, manuscris autograf din memoriile lui Caudella. — Păreri despre George Enescu

ar fi făcut vreun libret; şi toate aceste lucrări rămîneau proprietatea teatrului. Aceste condiţiuni erau fixate prin contract pentru oricare şef de orchestră. Dacă avea noroc, mai căpăta şi o jumătate de beneficiu pentru care trebuia să facă vizite, bine înţeles cu birja (dacă n-avea cai şi trăsură!?) ca să poftească lumea să asiste la beneficiul său. Eu n-am făcut-o niciodată şi de aceea făceam beneficii de 150—200 de lei. De la anul 1861 pînă la 1875 am stat ca şef de orchestră (trecînd prin mai multe peripeţii şi mai plăcute şi mai displăcute) la Teatrul Naţional... Intr-o noapte revenind de la repetiţie, am aranjat toate cupletele, 27 la număr, din „Cucoana Chiriţa" (fără partiţiune, din memorie) şi a doua zi am făcut repetiţia împreună cu actorii şi seara a mers perfect. La teatru nu ai timp să te codeşti mult. Trebuie să lucrezi repede şi bine".

Apoi, Caudella trece la descrierea organizării şi activităţii Conservatorului din Iaşi. Una din marile sale realizări a fost orchestra. *„Am executat între altele şi o simfonie de Haydn (prima care s-a executat vreodată în Iaşi). Orchestra a fost condusă de însuşi directorul Gross şi reuşita concertului întreg cît şi a simfoniei a fost cît s-a putut de bine cu mijloacele de care dispunea Conservatorul atunci... Ce mă priveşte pe mine personal este că Gross şi Musicescu au venit într-o zi în clasă la mine şi m-au rugat să mă însărcinez eu (bineînţeles gratuit) cu clasa de orchestră. Le-am mulţumit pentru încrederea cu care m-au onorat şi am primit. Mijloace nu erau suficiente, dar am făcut ce am putut „j'ai fait pour mon mieux". După un timp piesele de seamă, ca concerte, de piano şi de vioară, bucăţile de ansamblu coral sau numere dintr-o operă pentru solo şi cor, se executau cu acompaniamente de orchestră şi astfel cu încetul s-a făcut un progres însemnat în propăşirea Conservatorului".*

In anul 1898, Caudella împlinind 30 de ani de serviciu, urma să iasă la pensie; sfătuit de colegii care-l iubeau şi socotindu-se *„încă în putere de a mai lucra"*, compozitorul a acceptat să mai rămînă în cadrul Conservatorului, cerînd însă să fie numit director, fapt care s-a realizat. *„Cît timp (8 ani) am stat ca director şi profesor la această şcoală, am dat în fiecare lună cîte o producţiune orchestrală cu profesorii respectivi de la fiecare instrument şi cei mai buni elevi din şcoală, ca şi absolvenţii pe care îi plăteam din suma de 700 lei anual, (pe) care îi primeam de la Ministerul Instrucţiunii pentru producţiuni, inclusiv producţiunea cea mare de la finele anului şcolar în care am executat odată şi uvertura „Rienzi" de Richard Wagner. La producţiunile orchestrale lunare, executam uverturi şi Simfonii clasice de Haydn, Mozart şi pentru întîia dată Simfonia I-a de Beethoven şi uverturi de Schubert şi Cherubini... Retrăgîndu-mă în 1901 (la Sf. Dumitru) de la Conservator, mi-am reluat iar ocupaţiunile mele de profesor particular de vioară şi de piano şi dispunînd de mai mult timp liber, am compus mai mult (tot ce am scris după op. 24 e scris deja în anul 1901)".*

După aceste amănunte privitoare la Conservator, Caudella sare la „peripeţiile operei Petru Rareş" (cum îşi intitulează singur amintirile din memorii). *„Compusă a fost la 1896 şi la Bucureşti a aşteptat pînă la 1900 ca să vază lumina rampei... Nu s-a făcut nici cea mai mică cheltuială de decor sau costume. Cîntăreţii, corul şi orchestra şi-au dat multă osteneală ca să mă satisfacă, dar reuşita a fost foarte mediocră... s-a reprezentat numai de vreo patru ori şi am primit marea sumă de 240 lei (adică două sute patruzeci lei) şi am cheltuit cu drumurile 1300 de lei".* Cîtă deosebire între condiţiile de montare a unui spectacol în timpul regimului burghezo-moşieresc şi minunatele perspective acordate creatorilor noştri, azi!

De mare importanţă pentru cunoaşterea şi adîncirea operei lui Caudella, sînt propriile sale destăinuiri referitoare la creaţie. *„Numărul compoziţiunilor aşa de mic*[16]*), deoarece am obiceiul de a pune (mai ales la cîntece sau compoziţii mai mici) cîte trei pe un opus, deoarece e muzică vocală, deşi într-o formă mai restrînsă. Din acestea cele mai de seamă sînt*

16) Caudella a fost unul din cei mai fecunzi compozitori clasici romîni. Afirmaţia din memorii trebuie privită ca o dată „la mijlocul vieţii", întrucît multe lucrări le-a scris la bătrîneţe, mult mai tîrziu de anul 1917—1918 cînd scria rîndurile de mai sus; totodată, Caudella fiind şi un om de o rară modestie, socotea numărul compoziţiilor sale, insuficient de reprezentativ.

scrise în anul 1905, unde a apărut balada „Sergentul", „Pohod na Sibir" pentru cor și orchestră, balada „Dochia" pentru o voce de sopran sau tenor cu acompaniament de orchestră. Pohod na Sibir a fost executat numai de două ori de cînd e compus. Prima dată la jubileul meu de 30 de ani de activitate, la 5 decembrie 1906 și a doua dată la un concert de binefacere dat la Bîrlad... Această baladă o dedicasem societății corale „Carmen" din București... dar a venit nenorocitul ăsta de război mondial și n-am avut deosebita fericire să-mi aud lucrarea cîntată de un cor ca acel al societății „Carmen" condus de d-nul profesor Kiriac... Înaintea războiului am mai avut norocul să conduc uvertura mea „Moldova" executată de orchestra Ministerului în sala Ateneului din București". Nu uită însă să menționeze că *„și această uvertură, a avut norocul să aștepte un timp îndelungat pînă a fost executată în Capitală, ca și sărmana mea operă „Petru Rareș", în urma peripețiilor prin care a trecut".* Caudella trece apoi — în continuarea memoriilor — la istoricul lucrărilor scrise din 1907 pînă la terminarea războiului mondial. *„În 1907 în martie am scris poema alegorică „Adevărul și minciuna" textul de d-na Matilda Kugler-Poni, care însă, încă n-a avut norocul să vadă lumina rampei. În anul 1913 (luna decembrie) îndemnat de tînărul meu prieten, literatul și publicistul Octav Popovici Minar am scris concertul meu nr. 1 pentru violină cu acompaniament de piano (sau orchestră) și l-am dedicat iubitului mare maestru George Enescu, care l-a executat într-un concert din seria concertelor ce le-a dat pentru fondul creat de d-sa pentru tinerii compozitori și un altul pentru cumpărarea unei orgi în Ateneul de la București. În ultimii ani, începînd de la 1913 în care am scris uvertura mea „Moldova", în septembrie a urmat Concertul I pentru violină cu acompaniament de piano (sau orchestră), în ianuarie 1914 am compus „Idila cîmpenească" pentru piano, flaut, clarinet, corn, fagot și contrabas, în foarte scurt timp. Mai tîrziu am orchestrat-o pentru orchestră completă... Am mai compus și un al doilea concert pentru vioară pe care l-am încercat duminică în 23 septemvrie 1918 cu maestrul Enescu și care i-a plăcut. Afară de aceste toate, am mai scris la Brașov o romanță op. 63 nr. 2 pentru violoncel în anul 1914 în iulie. În august 1914 o serie de trei și o altă serie de patru melodii franceze după poezii de Alfred de Musset și Paul Verlaine. O cantonetă „Mimi Pinson" op. 62 nr. 4 după Alfred de Musset. Balada „Calafatul" de Carmen-Sylva (op. 54 în noiembrie 1911) tradusă de Sadoveanu. Un alt „Calafat" tradus de I. Deleanu (1911, noiembrie) op. 53 pentru cor și orchestră. La 1912 în februarie balada „Peste munți" de d-na Matilda Kugler-Poni pentru tenor cu orchestră. Rugămintea din urmă „Balada" de Coșbuc pentru bariton cu orchestră compusă în mai 1912. În septembrie 1909 „Quo vadis", tragedie de tînărul meu prieten Octav Popovici Minar la care am făcut muzică melodramatică și cîntece. ....„Marseileza românească" pentru o voce sau cor și orchestră (op. 52 nr. 2). La 1915 în februarie „Ochii" de d-na Ana Conta Kernbach. Un vals pentru soprano legere dedicat distinsei artiste d-na Elena Drăgulinescu Stinghe. Și încă afară de toate acestea o sumedenie de mici compoziții după poezii de G. Georgescu Theologu, T. A. Naum, Octavian Goga, d-na Conta Kernbach... A mai rămas să pomenesc de ultimele lucrări, adică: „Adevărul și minciuna", poemă alegorică în trei acte și un prolog de d-na Matilda Kugler-Poni, scrisă în martie 1907 și o operă într-un act „Traian și Dochia" de N. A. Bogdan din anul 1917 în aprilie. Asta e penultima mea lucrare mai de seamă și apoi vine al doilea concertino pentru vioară și orchestră în la minor op. 72, pe care, cum am spus, l-am încercat duminică în 23 septembrie cu maestrul Enescu. L-am compus în iunie și l-am terminat, ca de obicei, în scurt timp. Așa mi-e obiceiul. Nu las să se răcească o lucrare pînă n-am mîntuit-o, că apoi o neglijez sau o las de tot. Balada „Dochia" op. 47 (cuvinte de d-na Xenopol Riria) și alte cîntece, hori... au precedat pe celelalte. Nu cred însă că voi mai avea răbdarea să mai scriu încă și altele. Prea am lucrat pentru barba Împăratului și zău că nu merită nici unul. Am să mă fac și eu ca „Beethoven", republican!!"* [17]).

Aceste cuvinte pline de revoltă ale lui Caudella, sînt ecoul direct al ororilor războiului și ale întregului lanț de nenorociri și mizerii care l-a urmat. Compozitorul a fost un sincer partizan al păcii și nu puține sînt rîndurile incluse în memorii, de unde se pot vedea ideile sale înaintate, dorința fierbinte de înțelegere între popoare, condamnarea acelui *„război îngrozitor pentru lumea întreagă".* Despre primul măcel mondial, în care *„ne-am vîrît și noi capul sub evanghelie",* observă Caudella, că *„n-am profitat, ba cu mult din contra".* Războiul l-a scîrbit atît de mult, încît și-a întrerupt deseori și creația și memoriile, care acum îi deveniseră confidentul său cel mai de încredere, unde-și putea vărsa tot focul. *„Cînd se va face pace, de care e atîta vorba, voi continua de a scri memoriile mele, pînă atunci îmi lipsește răbdarea, deoarece prea aș trebui să mă plîng de modul mizerabil și neuman cum sîntem tratați, din toate părțile și de toți, care ne conduc și ne administrează".* După încheierea păcii, artistul-patriot a consemnat în amintirile sale: *„Sîntem la 16 noiembrie 1920, ziua unde am reînceput prezentul meu memoriu. Prin*

17) Revolta compozitorului față de felul cum a fost apreciată munca sa în regimul burghezo-moșieresc, se mai reflectă și din următoarea expresie inserată în „Memorii" cu prilejul decorării sale: „Adevărat e c-am primit medalia „Răsplata muncii cls. I" la jubileul meu de 50 de ani de cînd am cîntat la 1855 la vîrsta de 14 ani pentru prima dată la Berlin, în public dar eu o numesc „Medalia pentru munca silnică".

război am făcut (nu se poate tăgădui) un mare pas înainte. S-a făcut Romînia Mare, un lucru care se aştepta de 1000 de ani, să se unească toţi romînii... Să ne ferească Dumnezeu să izbucnească un nou război, că apoi iar începe dansul şi poate mai rău decît a fost".

In jurul anului 1920 Caudella a scris: o doină (Ciobănaş cu doruri multe), o romanţă pe versuri de „d-na Tschaikovski Ionescu", un imn-marş eroic „Lui Mihai-Viteazul", un imn belgian, un marş funebru („în memoria iubitului şi mult regretatului meu fiu George"), trei fantezii pe cîntece romîneşti pentru vioară şi pian, muzică de scenă la „Antigona" de Sophocles, etc.

Dar munca sa neobosită este deseori ameninţată de boală. *„Acum (în 3 martie 1921) de opt zile nu mă simt bine de loc. Inima îmi face istorie. Intermitenţe şi nelinişte mă opresc de la ocupaţiile mele zilnice. Poate să fie trecător, dar în toate cazurile e începutul sfîrşitului. Chacun à son tour! Mai devreme sau mai tîrziu. La 80 de ani, poate să se prepare cineva încet, încet la voiajul cel mare pentru a nu se mai întoarce. Mă voi prepara şi eu ca mulţi alţii care s-au dus înaintea mea şi fiind mai tineri decît mine. Testamentul meu e în regulă".* Anii trec. Caudella bătrîn, bolnav, lipsit de mijloace, remarcă cu amărăciune că viaţa *„e aşa de egală în fiecare zi şi după acelaşi program, că asemenea nu pot spune ceva nouă, doar să mă plîng de decepţiunile mele şi de modul ingrat cu care se poartă lumea tînără!".*

„Am trecut şi în anul 81 al vîrstei mele... Dar ce e mai rău, că acum, după doi ani de pace, traiul e mai greu cu mult de cum era în timpul războiului şi al ocupaţiunii de duşmani... Trăieşte dacă poţi cu o pensie care n-ajunge şi că ai îmbătrînit şi nu mai poţi lucra ca mai înainte. Cei de la cîrmă nu se gîndesc decît la ei şi cred, că dacă trăiesc d-lor în plin şi alţii au acelaşi noroc. Toţi au profitat prin război, numai pensionarii care au lucrat şi ei din greu şi şi-au sacrificat viaţa şi sănătatea, n-au avut nici o înlesnire sau prea mică!! Dar ce să mai pierdem vorbe multe şi timpul, aşa a fost totdeauna la noi: nedreptate, protecţiune (merită unul sau nu) şi favoritism... Cînd văd mulţi care (cu toată modestia mea) n-au meritele mele şi n-au produs în jumătate ce am produs eu, dar au ştiut să învîrtească lucrurile... Din păcate n-am avut spiritul speculativ, de aceea am rămas sărac şi voi muri tot sărac".

După aceste amare reflexii, Caudella sare din nou la examenele Conservatorului (unde a fost delegat de Ministerul Cultelor) dînd amănunte nesemnificative şi se opreşte apoi asupra vieţii muzicale din Iaşi. Ne-au atras atenţiunea în mod special, rîndurile maestrului cu prilejul unui concert dirijat de Felix Weingartner, din care rezultă felul cum se făcea pe atunci critica muzicală: *„Ce-mi place la ocazii de acestea este: critica categorică, tranşantă, care o fac nişte băieţi care abia au ieşit de sub mîinile profesorului şi n-au încă aproape nici o experienţă. Ar trebui să fie mai modeşti, dar ei cred că au mîncat deja arta cu lingura. Mai staţi băieţi, mai staţi, mai roadeţi-vă coarnele. Nu merge aşa de uşor cu una două, mai trebuie multă experienţă pentru a spune: ştiu... Mai ascultaţi ce spun cei mai bătrîni care au trecut prin aproape toate fazele şi peripeţiile artei, pe aproape toate terenurile. Şi apoi vorbiţi şi voi, şi tot încă cu modestie".*

Una din paginile cele mai semnificative ale „Memorielor" lui Caudella este aceea în care autorul îşi exprimă părerile sale despre interpretarea clasicilor: *„Muzica clasică, ca şi dramele clasice trebuie interpretate în stilul caracterului lor şi al epocii în care au fost scrise şi nu e iertat de a se introduce nici cea mai mică intenţie, licenţă sau caracterizare modernă, că atunci nu mai este aceea ce a vrut autorul. Fac totdeauna comparaţia că pe un Hamlet sau vreo tragedie de Corneille sau Racine, etc. nu poţi să-i joci în saco sau în redingotă ca pe un Sardou, Ibsen sau Hauptmann, etc. aşa şi cu capodoperile clasice. Trebuie să le respecţi cu sfinţenie, tradiţiunea, caracterul, stilul şi epoca în care au fost scrise şi sub ce împrejurări au fost inspirate. Asta e umila mea părere şi cred că nu mă înşel. Găsesc că e o mare greşeală a introduce modul modern de a interpreta muzica clasică pînă după Beethoven, Chopin, Mendelsohn şi compozitorii din epoca lor permit mai uşor o licenţă, dar începînd cu vechii italieni, trecînd la Bach, Haydn şi Mozart trebuie să-i laşi cum i-a făcut mama. Cum vrei să-i schimbi în moderni, devine muzica lor schilodită şi cred că e datoria fiecărui artist conştiincios de a-i respecta în caracterul lor, ca pe nişte sfinţi ai noştri".*

O durere profundă a simţit Caudella, cînd s-a desfiinţat Societatea de concerte „George Enescu". Luptase mult prin sfaturile date elevilor săi care conduceau societatea (Mircea Bîrsan, Romeo Drăghici, Traian Ionaşcu), prin articolele publicate în presa ieşeană, prin influenţa şi autoritatea sa asupra personalităţilor politice, etc. fără a putea obţine vreun rezultat. Statul nu a înţeles să sprijine iniţiativele menite să ridice arta muzicală romînească, Iaşul rămînînd şi după război „neschimbat" şi „neglijat de toţi". *„Scumpetea e grozavă* — remarcă Caudella în continuare — *şi lumea rea şi obraznică!! Ziarele nu conţin decît excrocherii şi asasinate, furturi, deraieri de trenuri cu morţi şi răniţi şi crime multiple! Primăria nici nu-şi bate capul şi se ocupă de cai verzi pe pereţi şi autorităţile îşi caută de interesele lor personale, poliţia şi negustorii îşi fac de cap şi noi ăştilalţi suferim. E o gospodărie generală că-ţi pui mîinile în cap. Şi apoi se spune că trăim în progres, dar de rău... Onestitatea e pe planul al 2-lea şi afacerile neoneste pe cel dîntîi. Şi toate la un loc, rezultatul nenorocitului război! Să-l pedepsească Dumnezeu pe acel ce l-a stîrnit!!!"*

Momente strălucitoare din activitatea muzicală a Iaşului, au rămas concertele dirijate de „excelentul şef de orchestră George Georgescu" şi mai ales ale maestrului George Enescu. După ce remarcă, că *„marele nostru maestru George Enescu a dat un festival în onoarea mea, la care programul a fost alcătuit numai din compoziţiuni de ale mele între care figura şi primul meu Concert de violină cu acompaniament de orchestră dedicat maestrului şi executat de d-sa (sub conducerea mea) într-un mod admirabil"*, Caudella face portretul genialului nostru compozitor: *„...are o memorie formidabilă şi nemaipomenită. Am spus-o de nenumărate ori, de cîte ori a concertat la Iaşi, că e un geniu muzical. E violonist eminent, pianist tot aşa de bun şi compozitor de un talent de invenţiune şi ştiinţă excepţională, rivalizînd cu cei dintîi compozitori moderni. Toate compoziţiunile d-sale sînt frumoase şi sînt deja foarte multe. Avînd de abia 42 de ani, are timp să compună încă multe capodopere, care vor rămîne. O podoabă a literaturii muzicale pe toate tărîmurile. A terminat acum prima sa operă dramatică: Regele Oedip. Păcat că nu e un sujet romînesc!! Dacă ar fi un sujet romînesc poate că n-ar avea noroc ca şi operele mele să fie reprezentate, cu toate că maestrul are un talent mai mare decît al meu..."*

In memoriile sale, Caudella ne-a lăsat şi alte scurte portrete de muzicieni, ca Th. T. Burada, Gavriil Musicescu, etc.; ocupîndu-se însă mai mult de datele lor biografice, destul de cunoscute azi ele sînt lipsite de un interes deosebit pentru istoria muzicii noastre.

Am răsfoit memoriile lui Caudella ajungînd pînă în anul 1924, anul morţii sale. In ziua de 18 ianuarie, compozitorul a notat printre altele: *„A trecut iar un an, ca toate celelalte cu displăcerile, necazurile, peripeţiile şi decepţiunile sale... In ce priveşte viaţa cotidiană, e aşa de monotonă şi uniformă, că trece şi ea neobservată. Intîmplări sporadice artistice sînt aproape zero. Din cînd în cînd se mai rătăceşte cîte un artist mare, ca maestrul nostru cel mare George Enescu sau unul mai puţin mare ca George Boscoff... Nu vedem nici un progres sau vreo schimbare simţitoare. Tot şarlatanismul, fanfaronada, şi afacerile necurate, domină. Viaţa nu are nici o atracţiune estetică şi de un sentiment mai înalt şi nobil... Talentul adevărat, dar modest stă la dos şi aroganţa merge înainte şi se ridică la nivelul reputaţiunei, poziţiei sociale şi cu un cuvînt îşi ajunge scopul şi reuşeşte în tot ce apucă şi întreprinde".*

Ultima însemnare poartă data de 6 martie 1924. Compozitorul, grav bolnav, menţionează toate persoanele care l-au ajutat cu bani şi alimente în ultimele clipe; bunii săi prieteni şi elevi, au creat un „fond Caudella" din care sperau să-l ajute încă mulţi ani. Maestrul ieşean a închis ochii dezgustat de viaţa pe care i-a oferit-o regimul burghezo-moşieresc şi nemîngîiat că — deşi s-a înfiinţat Opera de Stat — lucrarea sa „Petru Rareş", n-a putut vedea lumina rampei pe noua scenă.

„Memoriele" lui Caudella reprezintă un document de preţ pentru istoriografii noştri. Compozitorul şi-a exprimat deschis, fără înconjur, ideile sale sănătoase, adînc pătrunse — ca şi creaţia sa — de un fierbinte patriotism. După ce vom cunoaşte articolele sale (multe răspîndite în periodice mărunte, provinciale), corespondenţa sa şi mai ales lucrările sale, vom putea aprecia contribuţia acestui valoros înaintaş al muzicii noastre (de la a cărui moarte s-au împlinit 30 de ani în aprilie 1954) la progresul artei romîneşti.

Vechi tipărituri muzicale la Cluj

de ST. LAKATOŞ

Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, în împrejurări de cruntă asuprire a ţării noastre de către oştirile turceşti, prin părţile Ardealului a apărut un poet-muzicant cu numele de Tinodi Lantoş Sebeştyén, care, prin cîntecele sale, a aprins făclia încrederii în sînul maselor necăjite. Nu se cunoaşte exact anul naşterii sale, acesta presupunîndu-se a fi între 1505 — 1510. Se cunoaşte însă anul în care a murit: 1556.

Tinodi a trăit în mijlocul poporului pe care l-a îmbărbătat prin povestirile, glumele şi cîntecele sale bătrîneşti, acompaniate de cobză, folosind după necesitate şi arma satirei.

Amintind poporului de trecutul său glorios, cîntecele lui Tinodi au trezit ura şi împotrivirea faţă de uzurpatori şi tăria în suportarea suferinţelor cauzate de stăpînirea turcească.

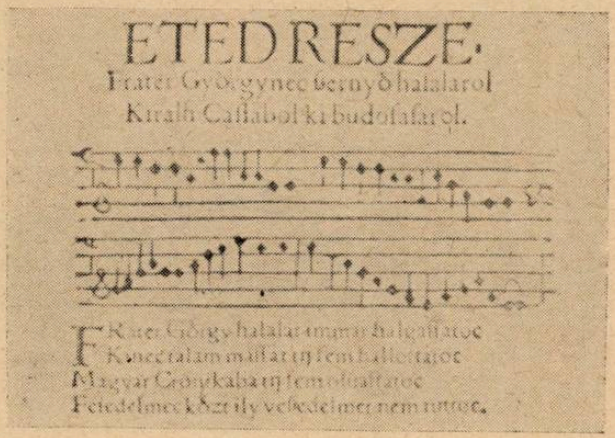
Tinodi a străbutut ţara în lung şi-n lat, el şi-a cules materialul pentru cîntecele sale bătrîneşti la faţa locului. Poporul l-a ascultat ca pe un tribun, acordîndu-i cinste şi încredere. Succesul cîntecelor sale se datoreşte faptului că textul lor se ocupa pe de o parte de probleme locale, pe de alta, el are un interes general.

Tinodi Sebeştyén a venit în 1553 în Ardeal unde a locuit între alte localităţi, şi în Bahnea (Tîrnava), la casa lui Bethlen Farkaş. Auzind că la Cluj exista o tiparniţă unde se tipăresc şi note muzicale, s-a îndreptat aci în vederea tipăririi cîntecelor sale. „Cronica" sa a şi fost tipărită în acest oraş în 1554 în tiparniţa lui Hofgreff György înfiinţată cu 4 ani înainte. Ea conţine 24 cîntece bătrîneşti cu note muzicale şi cu textele corespunzătoare. Această colecţie de cîntece bătrîneşti este una din cele mai fru-

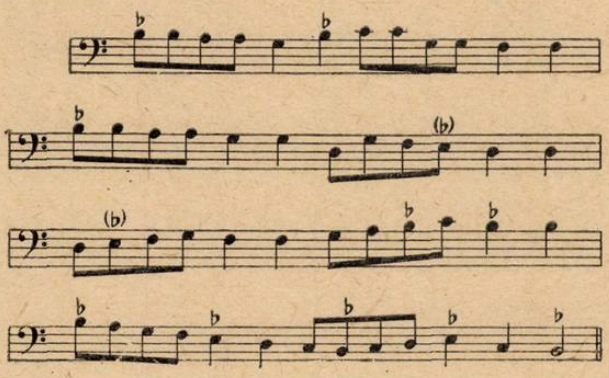
moase şi valoroase colecţii ale literaturii muzicale maghiare din trecut.

Anul acesta s-au împlinit 400 ani de la apariţia cîntecelor lui Tinodi. In aceste note muzicale se prezintă pentru prima dată în cultura muzicală universală, muzica laică maghiară, bazată pe intonaţii populare. Felul în care este realizată gravura notelor muzicale în lemn dovedeşte marea măiestrie meşteşugărească a primelor tiparniţe clujene din secolul al XVI-lea.

La unele cîntece din „Cronica" lui Tinodi aflăm notată data şi locul unde acestea au fost compuse de autor. Astfel ştim că partea întîia şi a cincea din „Istoria Ardealului", au fost compuse la Cluj în 1553. Iată o fotocopie după originalul tipărit al „Cronicii", reprezentînd un cîntec despre moartea năpraznică a lui György Fráter :



Acest cîntec bătrînesc, descifrat, ne prezintă următoarea melodie :

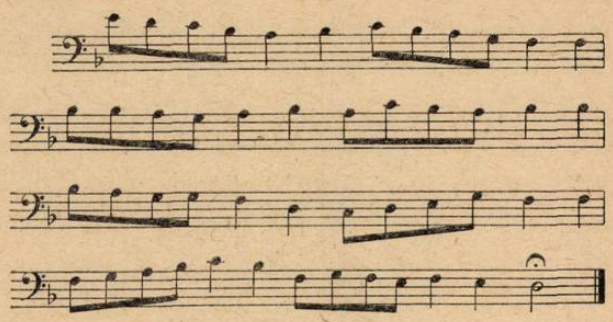


Textul melodiei este următorul :

Ascultaţi acum despre moartea lui Gheorghe Fráter
De a cărei asemănare poate nici n-aţi mai auzit
Nici în cronicile ungureşti nu aţi citit
Despre astfel de primejdii între principi nu ştiţi. [1])

Tot la Cluj, Tinodi a compus Istoria paşei Ali din Buda (1554).

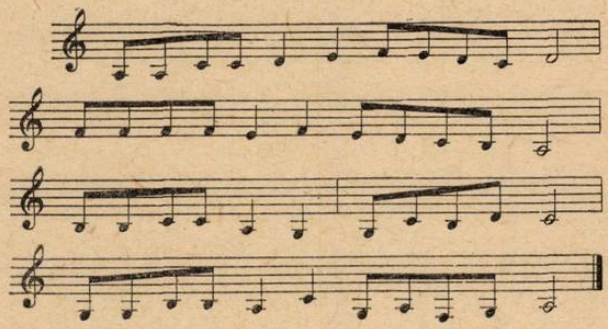
1) Textele sînt traduse din ungureşte de Dariu Pop.



Textul acestui cîntec bătrînesc începe astfel :

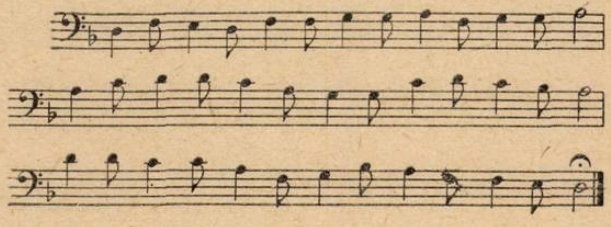
Ascultaţi (cîntecul) despre înţelepciunea lui Ali Başa
Desele năvale cu oastea lui din Buda
Cucerirea şi distrugerea a opt castele şi cetăţi
Inconjurarea pricepută a oastei diavolului.

Putem întîlni şi cîntece satirice, cum este cel intitulat „Despre logofeţi şi chelari" compus în 1553 la Bahnea a cărui melodie descifrată este următoarea :



In acest cîntec autorul dezvăluie caracterul imoral al logofeţilor şi culcerilor timpului, care înşelau şi jefuiau poporul.

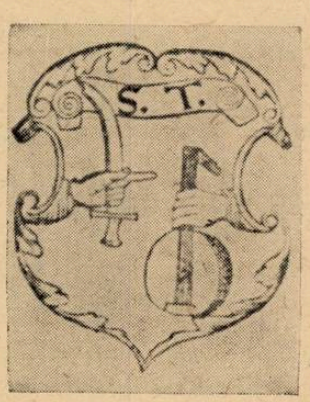
Unul dintre cîntecele cu o puternică forţă moralizatoare este cel adresat beţivilor, compus în anul 1548. Iată melodia acestui cîntec :



Pentru măiestria sa componistică şi de interpret, Tinodi a primit titlul de nobil, iar în blazonul său figurează cobza, ca semn de recunoştinţă pentru calităţile muzicale mult apreciate de contemporani.

Studiul cîntecelor lui Tinodi prezintă o mare importanţă pentru cunoaşterea în general a muzicii maghiare din secolul al XVI-lea. Melodiile sale au fost reeditate şi transcrise pentru canto şi pian de Mátray Gábor, unul din primii muzicologi maghiari din veacul trecut, în anul 1859. In această ediţie, Mátray tipăreşte notaţia originală a lui Tinodi împreună cu descifrarea acesteia. Descifrarea nu este însă auten-

tică, deoarece Mátray a făcut diferite modificări în notaţia originală, corespunzînd gustului



Blazonul lui Tinodi (în dreapta se vede cobza)

burgheziei din secolul trecut, adaptînd schimbări în stilul „verbunc", pe atunci la modă. In anul 1929, melodiile au fost din nou tipărite sub îngrijirea muzicologului Szabolcsi Bence, care a păstrat în descifrarea sa ritmul şi tonalitatea originală a cîntecelor. Melodiile din lucrarea de faţă sînt luate din publicaţia lui Szabolcsi.

Muzicologul Mátray Gábor consideră că în cîntecele sale Tinodi a folosit modele din Apus. După cum arată marele poet Arany János — autor de cîntece în stil popular — muzica lui Tinodi este inspirată din folclor iar cîntecele sale au la bază modelul cîntecului popular maghiar. Intr-adevăr, printre cîntecele lui Tinodi sînt unele a căror variantă este şi azi cîntată în Ardeal. Este indiscutabil faptul că construcţia ritmul, tonalitatea, intonaţia cîntecelor lui Tinodi se bazează pe muzica populară ; acest lucru e cu atît mai firesc cu cît Tinodi a avut un contact permanent şi direct cu masele. Desigur, în cîntecele sale se resimte într-o oarecare măsură şi influenţa cîntecului bisericesc ca şi cea a muzicii laice austriace, pe care Tinodi a cunoscut-o îndeaproape.

In vechile cărţi de cîntece cehe se află, între altele, şi un cîntec al lui Tinodi, fiind folosit ca o creaţie populară indigenă. Este fără îndoială greu de urmărit în amănunt drumul unor cîntece care circulau acum 400 ani.

Coperta „Cronicii" lui Tinodi

Culegerea de cîntece a lui Tinodi ne apare ca o sinteză a tuturor încercărilor de acest fel făcute în muzica maghiară, în epocile precedente. „Cronica" sa constituie o adevărată mîndrie a meşteşugului tipăritului din ţara noastră. Ea prezintă totodată un interes deosebit pentru cunoaşterea legăturilor muzicale romîno-maghiare din trecut.

Viaţa muzicală în Republica Populară Polonă

— Articol scris special pentru revista „Muzica" —

de WLADZIMIERZ KOTONSKI

Secretar al C. C al Uniunii Compozitorilor Polonezi

Tradiţia muzicii polone se întinde pînă departe în evul mediu. Ea cunoaşte însă o înflorire deosebită abia în timpul Renaşterii. Creaţiile corale, cele pentru orgă şi lăută ale compozitorilor polonezi din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, ca : Waclaw, Szamotul, Mikolai Gomolka, Bartolomeij, Pekiel şi alţii, au fost cîntate nu numai în Polonia, ci şi în alte ţări ale Europei. Nu mai puţin vestită este şi tradiţia secolelor următoare şi mai cu seamă cea a secolului al XIX-lea şi cea de la începutul secolului al XX-lea, cînd numele celor mai mari compozitori, pianişti şi violonişti, Chopin, Moniuszko, Karlowicz, Wieniawski, Paderewski şi alţii au purtat faima muzicii polone prin lumea întreagă. Epoca dintre cele două războaie mondiale, n-a dus ca şi în multe ţări din Europa, la secătuire totală şi la îndreptarea muzicii polone pe căile formalismului. In aceşti ani s-au născut cele mai bune creaţii (Simfonia concertantă, Baletul Harnasie, Cîntecele de la Kurpie şi Mazurcile) ale lui Karol Szymanowski (mort în 1937), care după Chopin, a fost cel mai mare compozitor polonez. Tot acum şi-au început activitatea o serie de tineri compozitori.

Cu toate marile realizări obţinute atît în compoziţie cît şi în arta interpretării, viaţa muzicală a Poloniei s-a desfăşurat, pînă în 1939, într-o sferă foarte restrînsă, concentrată fiind numai în oraşele mai mari şi cuprinzînd doar un cerc restrîns de specialişti. Anii celui de al II-lea război mondial şi ai cruntei ocupaţii hitleriste au fost cei mai trişti pentru muzica polonă. Operele şi sălile de concert au fost închise, orchestrele simfonice desfiinţate, şcolile de muzică reduse la un minimum de activitate. Mulţi dintre muzicieni au fost nevoiţi să se ascundă în faţa teroarei hitleriste.

Anul 1945 — care a adus eliberarea de către Armata Sovietică şi crearea R. P. Polone — a marcat o mare, o radicală schimbare în viaţa muzicală poloneză. S-au creat o mulţime de şcoli superioare şi medii de muzică. S-au deschis noi filarmonici şi opere. Prin organizarea pe scară largă a şcolilor inferioare de muzică şi a căminelor de muzică pentru adulţi, prin organizarea de concerte date de către cele mai bune formaţii orchestrale şi de către cei mai buni solişti pînă şi în oraşele mai mici, prin echipele artistice formate din cîţiva solişti, un pianist sau un acordeonist a căror menire este răspîndirea muzicii la sate şi în cătune chiar, — muzica devine accesibilă celor mai largi mase populare. In oraşele mai mari au un deosebit succes „auditiile muzicale lecţie" şi concertele populare lecţii, care formează noul auditoriu al sălilor de concerte. După reforma învăţămîntului muzical din anul 1949 şi după unificarea programelor, au luat fiinţă în Polonia şapte şcoli superioare de muzică (P.U.S.M.) la Varşovia, Cracovia, Poznan, Stalinogrod, Vroţlav şi Sopocie şi cîteva zeci de şcoli medii muzicale, precum şi o mulţime de şcoli inferioare şi cămine muzicale.

In prezent există în Polonia şapte orchestre filarmonice de stat: la Varşovia, Cracovia, Lodz, Stalinogrod, Poznan, Szczecin, Sopot, Bydgoszcu şi Lublin precum şi o serie de orchestre simfonice subvenţionate de stat, în centre muzicale mai mici ca Olsztyn, Kielce, Radom, Cşestochowa, etc. Pe lîngă aceste cîteva orchestre de turneu permanente, radioul polonez are în prezent cea mai bună orchestră simfonică. Marea orchestră simfonică a Radioului Polonez (WOSPR) din Stalinogrod, dirijată după moartea cunoscutului dirijor Grzegorz Fitelberg, de unul din cei mai capabili dirijori din generaţia tînără Ian Krenz. In plus, Radioul polonez mai are cîteva orchestre mai mici (Cracovia, Bydgoszcu, Varşovia) care, pe lîngă muzică simfonică, cîntă şi muzică populară şi distractivă. Dintre orchestrele filarmonice, la nivelul cel mai înalt sînt astăzi tînăra orchestră filarmonică din Varşovia, înfiinţată abia în 1950, al cărui director artistic şi prim dirijor este Witold Rowiczki, apoi filarmonica din Cracovia, condusă de Bohdan Wodiczko, Filarmonica din Poznan condusă de Stanislaw Wislocki şi Filarmonica din Lodz condusă de Witold Krzemienski.

Teatre de operă permanente sînt în Polonia patru şi anume : Opera din Varşovia, Poznan, Bytom şi Wroclaw şi un studio de operă la Gdansk-Sopot. In stadiul de organizare se găsesc încă două ansambluri de operă, cel de la Lodz şi cel de la Cracovia. In dezvoltarea operei poloneze, după al doilea război mondial, un mare merit îi revine lui Walerian Bierdiajew, cel mai bun dirijor polonez din generaţia mai veche, minunat pedagog şi organizator desăvîrşit. Ansamblul operei de stat Stanislaw

Moniuszko din Poznan (numele directorului său, timp de mai mulți ani) a ajuns un înalt nivel artistic, ce i-a îngăduit să repurteze cunoscutul succes cu ocazia vizitei la Moscova în 1953. De cîteva luni, Walerian Bierdiajew este director al Operei de Stat din Varșovia.

Creația muzicală din Republica Populară Polonă a luat o dezvoltare nemaiîntîlnită pînă acum. Alături de compozitorii din generația mai veche care încă înainte de război ajunseseră la realizări remarcabile ca: Stanislaw Wiechowicz, Boleslaw Szabelski, Tadeusz Szeligowski, Kazimierz Sikorski, Artur Malawski, Jan Maklakiewicz (mort în 1954), Boleslaw Wojtowicz, în anii de după război au apărut compozitori mai tineri care azi fac parte din generația mijlocie. Printre aceștia este și cel mai bun compozitor polonez contemporan Witold Lutoslawski și compozitoarea deosebit de activă Grazyna Bacewieczowna care este totodată și o minunată interpretă a creațiilor sale pentru vioară. In anul 1949 au început să apară și creațiile celor mai tineri compozitori polonezi, numiți grupa 4-a: Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Ian Krez, Stanislaw Skrowaczewski, Henryk Czyz și alții.

In anii de după război cea mai remarcabilă a fost dezvoltarea creației simfonice poloneze. Creații ca: Simfonia I-a, Mica suită și Triptic silezian de Lutoslawski, Suita „Colas Breugnon", Simfonia I-a și Concertul pentru orchestră de Tadeusz Baird, Uvertura, Concertul pentru orchestră de coarde, Concertele al III-lea și al IV-lea pentru vioară și orchestră, Simfonia a III-a de Grazyna Bacewiczowna, Concertul de vioară a lui Zbigniew Turski, Simfonia a III-a a lui Boleslaw Szabelski, Simfonia a I-a și concertul pentru puzon de Kazimierz Serocki, concertul pentru corn și cel pentru clarinet ale lui Kazimierz Sikorski, Simfonia polonă a lui Zygmunt Mycielski și altele — au intrat în repertoriul permanent al orchestrelor simfonice poloneze. Unele dintre ele, cum sînt mica suită de Lutoslawski și „Colas Breugnon" de Baird au fost executate și în străinătate, atît în țările de democrație populară cît și în țările Europei apusene. In creațiile lor simfonice, compozitorii polonezi au străbătut un drum greu dar glorios fără să renunțe la mijloacele moderne de exprimare muzicală în orchestrație și factura simfonică, ei au căutat să dezvolte cît mai mult partea melodică, cu elementele sale emoționale. Atît Lutoslawski cît și Baird, Wiechowicz și alți compozitori polonezi, luînd ca bază melodii tonale simple și clare, le tratează liber (dar și cu măsură) cu mijloacele armoniei și orchestrației moderne, creînd lucrări care sînt totodată simple, pe înțelesul maselor largi de ascultători.

O deosebită importanță a avut legătura strînsă a compozitorilor cu muzica populară atît în prelucrările sau tratările simfonice ale melodiilor populare originale, cît și în crearea de teme și idei muzicale proprii, în spiritul folclorului. Acestea se găsesc într-o măsură mai mare sau mai mică aproape în fiecare creație simfonică poloneză. La mulți compozitori polonezi observăm pe de altă parte o întoarcere spre muzica veche, spre formele tradiționale de exprimare („Colas Breugnon" a lui Baird, Simfonia III, „Concerto Grosso" de Sikorski, „Preludium și Passacaglia" de Kotonski). Numeroase sînt și prelucrările operelor compozitorilor polonezi din sec. XVI-XVIII, în special de Krenz, Sikorski, Wislocki.

Creația poloneză de cantate a fost deosebit de bogată în ultimii zece ani. Printre cantatele realizate în acest răstimp putem cita: „Provok" de B. Wojtowicz (după Pușkin), „Kantata Zwiwna" de St. Wiechowicz, „Cantata Wroclawska" de K. Wilkomirski, Cantata pe texte și melodii populare a lui Szeligowski: „Vesele lubelskie", „Cantata o Stalinie" de Alfred Gradstein (Balada despre gamela soldatului de Tadeusz Baird, marele poem pantomimic pentru cor, soliști și orchestră „Wierchyz" (Culmill) de Artur Malawski și totodată și simfonia II pentru cor și orchestră de K. Serocki.

Nu mai puțin rodnică a fost și creația polonă de muzică de cameră. Alături de cvartetele de coarde ale lui Bacewiczovnei și ale lui Skrowaczwski, amîndouă premiate la concursul internațional de la Liège în anii 1952 și 1953, s-au creat în ultimii zece ani o serie de piese pentru formații de instrumente de suflat care s-au bucurat de o bună primire în rîndurile compozitorilor polonezi. Creații mai mici pentru clarinet, fagot sau trombon cu pian, sonate pentru flaut și pian, suite pentru 4 corni, pentru 4 tromboni, pentru 4 instrumente de lemn, triouri, cvartete, sextete etc.

Alături de așa-numita creație mare de simfonii și cantate, au fost create în ultimii ani în Polonia multe piese populare simfonice cu un caracter de largă răspîndire. Printre acestea alături de simplele dar perfect realizatele prelucrări de cîntece populare (suita Kasia a lui Wiechowicz, Dansuri polone de T. Sygietyiski și numeroase creații ale altor compozitori ca H. Czyz, E. Bury, F. Rybicki etc.) sînt și cîteva creații mai mari ca: Simfonia I și a II-a de Tomasz Kiesewetter, „Rapsodia oravă" de I. Mlodziejowski și altele. Se mai observă și o mare îmbogățire a literaturii corale poloneze atît prin prelucrarea de cîntece populare cît și prin compoziții originale. Un merit deosebit revine în această privință compozitorilor Wiechowicz, Sikorski, Szeligowski, Lasocki. A apărut de asemenea un mare număr de cîntece de masă, de mici piese vocale cu orchestră simfonică și de cantate populare. Printre compozitorii de cîntece de masă și muzică ușoară putem cita pe W. Szpilman, A. Gradstein (mort în 1954) Olearczyk, Sygietyniski, (cîntecul Mazowsza), Markowski și Harald. Numele lor nu sînt mai puțin cunoscute decît numele celor mai buni creatori de muzică simfonică și de muzică de cameră. Nici cei din urmă nu stau deoparte de

aceste noi forme ale exprimării muzicale. Cîntecele de masă ale lui Lutosowski, Serocki, și Maklakiewicz se bucură de multă popularitate.

In arta interpretării o atenție deosebită merită pianista poloneză Halina Czerny Stefanska, laureată cu premiul I la cel de al IV-lea concurs Chopin de la Varșovia. (1949). Ea a concertat în ultimii ani în toate țările Europei și în America de sud. De un succes aproape asemănător s-au bucurat atît în țară cît și în străinătate pianiștii mai tineri Barbara Hesse Bukowska, Zbigniew Szymonowicz, Tadeusz Zmudzinski, Wladyslaw Kedra și alții. Succesele lor se datoresc și generației mai vechi de pedagogi și pianiști activi în frunte cu Stanislaw Szpinalski, Margerita Kazuro, Henryk Sztompka, Zbigmiew Drzewiecki. Dintre violoniști cel mai mare succes îl au tînăra și deosebit de talentata Wanda Wilkomirska și cele două violoniste din generația mai veche Eugenia Uminska și Irena Dubiska precum și Tadeusz Wronski care este și un desăvîrșit interpret de muzică de cameră.

Imediat după război, din cauza dezastruoasei distrugeri a Varșoviei viața muzicală poloneză s-a concentrat în orașe mai puțin distruse de război și înainte de toate la Cracovia, Lodz și în Silezia. In cursul anilor din urmă datorită ritmului extraordinar de reconstrucție a Varșoviei, situația a început să se schimbe. Azi în al zecelea an de existență a Republicii Populare Polone, Varșovia a devenit din nou capitala vieții muzicale. In ianuarie 1955 se va deschide noua sală de concerte în clădirea reconstruită a Filarmonicii din Varșovia. In februarie și martie va avea loc al doilea concurs Chopin, care va întruni peste 100 din cei mai buni pianiști din lumea întreagă. Alături de centrele cu o viață muzicală foarte intensă în ultimii 10 ani, cum sînt Cracovia, Lodz și Stalinogrod, în anii din urmă s-a dezvoltat o bogată viață muzicală și în alte orașe ca : Poznan, Wroclaw, Sopoti, Szczecin și Bydgoszcz.

Revista bilunară Muzyka și revistele culturale și literare Przeglad Kulturalny, Zycie Literackie și Teatr, dau regulat informații asupra evenimentelor muzicale, publică dări de seamă despre concerte și despre noile creații muzicale. Din evenimentele mai importante ale ultimei stagiuni trebuie să amintim prezentarea în primă audiție a concertului de orchestră de T. Baird, (Lodz) a Simfoniei a II cu cor de T. Serocki, a Simfoniei a IV-a de G. Bacewiczowna, a Simfoniei a III de K. Sikorski, a cantatei de T. Baird „Balada o zolnierskim Kubku". Cea mai mare senzație a stagiunei actuale a constituit-o, prezentarea ultimei compoziții a lui Witold Lutoslawski — Concert pentru orchestră, una din cele mai bune creații a ultimilor zece ani. Dintre creațiile muzicale străine clasice și contemporane s-a executat cu mult succes pentru prima dată în Polonia, baletul „Romeo și Julieta" de Prokofiev (la Opera din Varșovia în iulie 1954), Requiem-ul de Mozart la Lodz și tot pentru prima dată în Polonia Daphnis și Chloe de Ravel (Filarmonica din Cracovia septembrie 1954). Uniunea Compozitorilor Polonezi a jucat un mare rol în viața muzicală a țării, grupînd pe cei mai buni compozitori și muzicologi și avînd o mare influență în revoluția culturală din țara noastră. Ea organizează concerte și audiții cu discuții, convoacă consfătuiri de creații cu scriitorii, artiștii dramatici, cu cineaștii și activiștii din domeniul radioului, pentru a dezbate problemele principale ale etapei actuale. Astfel, în iulie 1954 a organizat o consfătuire deosebit de pozitivă în legătură cu muzica de dans și muzica ușoară, consfătuire ce a confribuit mult la îndreptarea lucrurilor în acest sector.

La Cracovia există din 1945 o Editură muzicală care izbutește în clipa de față să acopere în mare măsură necesitățile de tipărituri muzicale pentru mișcarea de amatori, școli de muzică, concerte de estradă, cît și pentru concertele simfonice. Această editură a publicat în ultimii zece ani operele lui Chopin sub îngrijirea lui Paderewski, cîteva zeci de partituri simfonice și de operă, zeci și sute de volume și caiete de cîntece corale, de cîntece pentru pian, de cîntece de masă, de muzică de dans și muzică ușoară. Alături de ea, biblioteca de manuscrise muzicale cuprinde partiturile tuturor creațiilor simfonice contemporane.

Pe lîngă activitatea orchestrelor simfonice, a operelor și a ansamblurilor, în ultimii 10 ani a luat o deosebită dezvoltare și creația populară. Există peste 10.000 formații amatoare de diferite tipuri, la sate și orașe: orchestre, coruri, ansambluri de cîntece și dansuri, ansambluri folclorice populare. Concursurile și festivalurile organizate dovedesc că muzica devine tot mai mult un bun al întregii mase populare. Ansamblul de stat de cîntece și dansuri „Mazowsze", condus de emeritul compozitor Tadeusz Sygietynski, este azi renumit aproape în lumea întreagă, de la Pekin pînă la Paris. In noiembrie 1954 el a dat primul spectacol. La rîndul lui, cel de al doilea ansamblu de stat de cîntece și jocuri SLASK, stîrnește entuziasmul publicului din Varșovia. Spectacolele acestor ansambluri și ale celor mai bune formații de amatori, laureate ale concursului pe țară care se va organiza la Varșovia în 1955, în cinstea celui de al V-lea Festival al tineretului și studenților vor contribui din plin la reușita generală a Festivalului.

Impresii de neuitat din R. P. Chineză

de ION VOICU

artist emerit al R.P.R.,
laureat al Premiului de Stat

Primind, în preajma sărbătoririi a zece ani de la eliberarea țării noastre, sarcina de a merge pentru o serie de concerte, în R. P. Chineză, am plecat împreună cu prof. acad. Șt. Nicolau și regizorul W. Siegfried, maestru emerit al artei din R.P.R.

Intreaga călătorie am făcut-o cu avionul, prin Moscova, unde ne-am oprit atît la ducere cît și la înapoiere cîteva zile.

In sala mare a Conservatorului „P. I. Ceaikovski" din capitala Uniunii Sovietice unde eu însumi am avut cinstea de a concerta cu cîteva luni mai înainte, l-am putut asculta de data aceasta pe marele violonist al timpurilor noastre, David Oistrah.

Programul său, cuprinzînd lucrări atît de diverse ca sonate de Beethoven, Ysaye și Prokofiev, Fantezia de Schumann-Kreisler, Campanella de Paganini, Nocturnă de Mettner și Foaie de album de Wagner, urmat și de cîteva suplimente din Mozart, Beethoven, Kodaly, ș. a., a fost prin perfecțiunea execuției și profunzimea interpretării, plin de învățăminte pentru mine.

In scurtul timp cît am rămas la Moscova am asistat și la reprezentarea, pe scena Teatrului Mare, a baletului „Floarea de Piatră" de Serghei Prokofiev, rămînînd impresionat de caracterul feeric al montării scenice și de măiestria dansatorilor.

Drumul de la Moscova la Pekin reprezintă o uriașă distanță chiar pentru un avion. Ne-am îndreptat spre răsărit prin Novosibirsk și Irkuțk zburînd uneori neîntrerupt, opt ore. Aparatele sovietice de o construcție extraordinar de solidă, mari, confortabile, sînt avioane de cursă lungă în măsură să acopere mii de kilometri fără escală. Cît privește piloții, aceștia sînt meșteri mari și încercați ai zborului, ce impun prin calmul și siguranța lor.

Drumul de la Ulan-Bator la Pekin l-am făcut de asemenea în cele mai bune condițiuni străbătînd la mare înălțime faimosul pustiu Gobi, deasupra căruia am zburat fără întrerupere, cinci ore.

Cînd am ajuns în apropierea frontierei dintre R. P. Mongolă și R. P. Chineză ni s-a atras atenția asupra vestitului zid chinezesc a cărui

O reprezentantă a Ministerului Culturii din R. P. Chineză înmînînd un buchet de flori violonistului Ion Voicu, după concertul dat cu Filarmonica din Șanhai

construcție datează din veacul al treilea înainte de era noastră și care se desfășoară asemenea unui uriaș șarpe peste munți și văi prăpăstioase. In mai puțin de o oră, după ce trecusem de acest istoric zid chinezesc, aterizam pe aeroportul de la Pekin.

Din capul locului sîntem impresionați de curtoazia și afabilitatea tuturor celor ce ne înconjoară. Vestita politețe chinezească nu este o legendă ci o adevărată virtute a poporului.

Primul contact cu viața din Pekin, oraș vechi, istoric, ne dă măsura prefacerilor noi intervenite în viața marelui popor. Pretutindeni pulsează ritmul viu al muncii pe care toți o dăruiesc neprecupețit pentru ridicarea acestei țări la o viață nouă.

Străbatem nestingheriți, alături de mulțimea ce forfotește cu treburi, porțile așa-zisului „oraș interzis" de odinioară și ne trezim în mijlocul unor palate, parcuri și pagode de a căror frumusețe se poate azi bucura oricine (Pe vremuri, intrarea muritorilor „de rînd" era oprită, sub pedeapsa cu moartea, în această incintă a Palatului imperial).

Ar fi de scris, fără îndoială, cărți întregi despre frumusețea atît de nouă, pentru noi, a tuturor celor văzute. Sînt bucuros că pot să citez vizitele de la Palatul de vară, plimbările pe lacul împodobit cu lotuși, templul budist al cerului cu splendidele-i scări de marmură albă, — amintiri dragi ce s-au întipărit în mintea mea pentru totdeauna.

★

Primul concert a fost un recital pe care l-am dat în sala Teatrului Mare din Pekin.

Programul, cuprinzînd sonata în sol minor de Locatelli, concertul în re major de Paganini, Rondo-capricioso de Saint Saëns și Balada de Ciprian Porumbescu, Sonata I-a de Bach, Variații pe o temă originală de Wieniawski și Melodiile lăutărești de Sarassate, — s-a bucurat de o bună primire, balada de Ciprian Porumbescu plăcînd mult.

Teatrul are peste două mii de locuri, este frumos, sobru, cu o acustică foarte bună. Era primul contact cu publicul chinez care m-a impresionat prin entuziasmul sincer, prin căldura manifestată. Aproape după fiecare bucată a trebuit să ofer suplimente și țin să îmi exprim și pe această cale, prețuirea pentru muzicalitatea, tactul și discreția cu care am fost acompaniat de către pianista To-Giau.

La Pekin am dat în total cinci concerte, atît pentru public, pentru muzicienii chinezi, cît și pentru studenții Conservatorului. Am dat de asemenea un concert și la Universitate, o clădire nouă — impozant lăcaș de cultură ridicat în anii puterii populare chineze — aflată la o depărtare de 100 kilometri de Pekin. Florile, darurile, atenția tuturor m-au copleșit.

Pe cît de cald este publicul în manifestările sale exterioare, atunci cînd interpretarea unei lucrări a luat sfîrșit, pe atît de impresionantă liniștea de templu pe care o păstrează în timpul execuției. Am fost adînc mișcat de dragostea pe care mi-au manifestat-o pionierii chinezi. La primul concert de la Pekin s-au suit pe scenă, m-au îmbrățișat iar unul dintre ei și-a scos cravata de la gît și mi-a dăruit-o. Sînt lucruri ce nu vor putea fi uitate vreodată.

Am vizitat și Șanhai, oraș modern, cu o animație extraordinară — aceea pe care i-o poate da uriașa sa populație de peste șase milioane locuitori. Orașul are o viață artistică bogată. La Șanhai am concertat cu Filarmonica, instituție alcătuită din artiști instrumentiști de primul ordin, care au cîntat cu soliști de reputație mondială ca Heifetz, Huberman, Kogan, ș. a.

Am concertat în trei rînduri cu această formație ce se distinge printr-un acordaj excelent al instrumentelor și printr-o disciplină excepțională. De fiecare dată am cîntat atît concertul de Ceaikovski cît și cel de Mendelsohn, în fața unei asistențe fie de muzicieni și studenți fie de oameni ai muncii, și îmi voi aminti întotdeauna, cu emoție de ovațiile numerosului public ce m-a așteptat în stradă și care m-a condus pînă la hotel.

Pentru a da o idee cît mai justă despre proverbiala politețe chineză și despre ospitalitatea acestui mare popor voi mai cita gingașa atenție cu care am fost îngrijit de către mai mulți doctori chinezi în urma unui mic accident la un deget și îmi exprim aici calda mea recunoștință pentru afecțiunea cu care am fost înconjurat.

In timpul petrecut la Șanhai am vizitat căminul „Mao Țze-dun" ridicat pentru oamenii muncii — o realizare măreață a regimului actual de democrație populară. Spațios, curat, confortabil, căminul adăpostește 500 muncitori ce erau obligați să doarmă odinioară în mizerele șampanele de pe canalele de la periferia orașului.

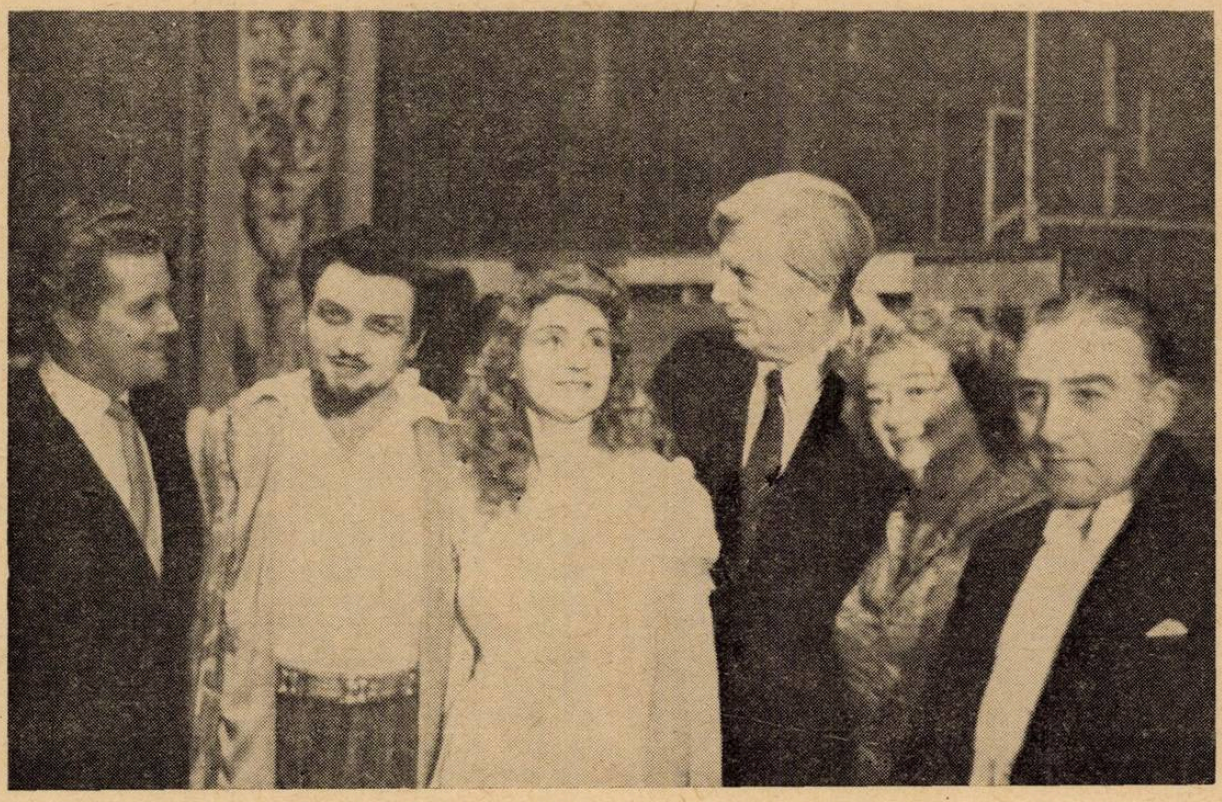
La parterul acestui cămin se află o expoziție în care — de la grelele mașini agricole pînă la cele mai fine mătăsuri — totul vorbea despre avîntul uriaș luat de viața industrială și economică a țării.

De altfel, această înfloritoare viață pulsează pretutindeni într-un ritm febril, în minele de cărbuni de lîngă Mukden, pe șantierele barajelor care îndiguiesc pustiitoarele revărsări ale uriașelor fluvii, în fabricile și uzinele pe care le-am vizitat.

După alte concerte date la Mukden și Hanceu unde pretutindeni am întîlnit dragostea și interesul oamenilor muncii și ai artei pentru poporul nostru și pentru muzica românească, după ce am asistat la uriașa manifestație de bucurie a întregului popor chinez cu prilejul împlinirii a cinci ani de la eliberare, am plecat spre țară, ducînd cu mine cele mai frumoase și rare amintiri despre această mare țară și acest mare popor.

Aspecte ale vieţii muzicale din R. P. Ungară

de RADU DRĂGAN



Soprana Yolanda Mărculescu şi tenorul Mihail Ştirbei în „Rigoletto" pe scena Operei de Stat din Budapesta

Delegaţia artiştilor romîni participanţi la manifestările ce au avut loc la Budapesta în luna octombrie, cu prilejul „Săptămînii culturii romîne", a fost compusă din Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, Zenaida Pally, artistă emerită a R.P.R., Yolanda Mărculescu, solistă a Teatrului de Operă şi Balet, Mihail Ştirbey, artist emerit al R.P.R. şi subscrisul rîndurilor de faţă.

In capitala R. P. Maghiare artiştii romîni au dat o seamă de concerte şi au cîntat ca solişti în mai multe spectacole de operă, iar Zenaida Pally a cîntat şi la Szeghedin, în opera „Carmen".

Budapesta posedă două teatre muzicale importante: Opera mare, lăcaş vechi de artă şi cultură făurit în stilul operei din Viena, cuprinzînd circa 1200 locuri şi „Teatrul Erkel", căruia i se zice „Opera mică", deşi în realitate este mai mare decît primul, putînd cuprinde pînă la 2.400 spectatori. Ambele au o acustică foarte bună, iar scenele spaţioase permit montări de-a dreptul grandioase.

Am asistat la mai multe spectacole de operă printre care „Otello" de Verdi, cu care prilej am admirat pe artistul Laczo Istvan în Otello şi pe primadona Paula Takacs, care a creat cu mult simţ artistic pe Desdemona. Spectacolele sînt prezentate la un înalt nivel artistic atît în ceea ce priveşte partea muzicală cît şi a interpretării scenice. Montarea acestei opere ca şi a operei Aida, de pildă, (decorurile, figuraţia, efectele de lumină) — sînt realizate cu dărnicie, cu somptuozitate, impresionînd puternic.

Aceeaşi impresie excelentă am avut-o asistînd şi la reprezentarea operei Don Pasquale de Donizetti în care Mihail Ştirbey a interpretat rolul lui Ernest, iar Yolanda Mărculescu pe acela al Norinei. Spectacolul s-a desfăşurat în condiţii excelente, cîntăreţii noştri simţind tot timpul, în scenă, atenţia, ajutorul tovărăşesc al artiştilor maghiari. Un remarcabil succes au repurtat Yolanda Mărculescu şi Mihail Ştirbey şi în „Rigoletto" de Verdi cîntat la Teatrul „Erkel" în faţa unei săli arhipline. Vorbind despre artiştii romîni, revista „Szinhás és Mozi" (Teatru şi film) îi consideră pe Yolanda Mărculescu şi pe Mihail Ştirbey printre cei mai buni interpreţi ai operei „Rigoletto". Trebuie să arătăm că la Budapesta persistă încă obiceiul ca artiştii să răspundă — după o arie de succes — solicitărilor publicului, repetînd-o, cu riscul, bineînţeles, al detaşării lor de rol.

In „Don Pasquale", care era primul spectacol al cîntăreților noștri, aceștia nu au înțeles că la repetatele aplauze ale publicului, trebuie să biseze unele arii. In „Rigoletto", care s-a reprezentat după aceea, Mihail Știrbey a trebuit să reia însă de trei ori populara arie „La donna e mobile".

Am asistat și la reprezentarea operei Carmen, în care Zenaida Pally a repurtat un frumos succes.

Doresc să arăt cu acest prilej munca serioasă de pregătire a spectacolelor, conștiinciozitatea cu care cîntăreții maghiari își îndeplinesc sarcinile lor artistice. Corurile sînt foarte bine puse la punct, ele sună omogen, iar formațiile orchestrale ale ambelor opere se disting prin disciplina și curățenia cu care cîntă, sub conducerea dirijorilor Lukacs Miklos, Kulka Janos, Trater Gedeon, Kenekeș Janos și Komar Vilmoș, acesta din urmă fiind unul dintre cei mai buni dirijori de operă clasică și un interpret de mare competență al întregului repertoriu wagnerian.

Pe scenele celor două opere de stat se reprezintă „Falstaff", „Simoneboccanera", „Traviata" (Verdi), „Coppellia", „Lakmé" (Delibes), „Cio-cio-san", „Mantaua" (Puccini), „Spărgătorul de nuci" (Ceaikovski), „Cavaleria Rusticană" (Mascagni), „Pagliacci" (Leoncavallo), „Walkiria" (Wagner) etc., în total treizeci de lucrări — ceea ce ilustrează bogăția și diversitatea repertoriului de operă din capitala R. P. Ungare.

Budapesta dispune de patru orchestre simfonice principale: Orchestra de Stat, care cîntă în permanență la Filarmonică (dirijor principal Ferencsis Ianoș), o orchestră, fostă a Filarmonicii, care cîntă în prezent la Opera de Stat, orchestra Radiodifuziunii maghiare (dirijor Laszlo Somogyi) și orchestra căilor ferate maghiare.

Dirijorul Constantin Silvestri a condus mai multe concerte simfonice la care și-au dat concursul și soliștii noștri.

Intrucît cunoscuta sală de concerte „Reduta" este distrusă din timpul războiului, primul concert simfonic a avut loc în sala „Franz Liszt", a Conservatorului de Stat, care poate cuprinde pînă la 800 persoane — ceea ce reprezintă, fără îndoială, o capacitate apreciabilă pentru o sală de conservator. La acest concert au fost interpretate uvertura „Leonora nr. 3" de Beethoven, poemul simfonic „Mama" de Matei Socor, (solistă Zenaida Pally), „Harri Janoș" de Kodaly și „Patru dansuri" de Leon Klepper. Lucrările românești s-au bucurat de un deosebit succes.

Programul celui de al doilea concert a cuprins Concertul pentru pian și orchestră de Ceaikovski (solist Mîndru Katz), Simfonia a IV-a de Dvorak și poemul simfonic „Păsările" de Respighi, iar al celui de al treilea concert a cuprins Concertul în re minor de Bach (solist Mîndru Katz), „Motetul" de Mozart (solistă Yolanda Mărculescu) și „Amorul vrăjitor" de Manuel de Falla (solistă Zenaida Pally). Concertele s-au bucurat de un remarcabil succes, fiind primite cu multă căldură de public. Aleluia din „Motetul" de Mozart a trebuit să fie bisat, de asemenea un fragment din „Amorul vrăjitor", iar Mîndru Katz a dat mai multe suplimente. Ultimul concert simfonic dirijat de maestrul Silvestri a avut următorul program: „Muzica apelor" de Haendel, Variații pe o temă de Purcell de Britten și Simfonia de César Franck.

Toate aceste manifestări au fost încununate de categorice succese, maestrul Silvestri fiind bine cunoscut și apreciat de către publicul maghiar.

Mîndru Katz a susținut un recital în sala Bartók, cu program Chopin. Faptul că a trebuit să ofere șase bucăți în supliment este grăitor pentru succesul repurtat, pentru căldura cu care a fost primit de către publicul maghiar.

In timpul ședерii noastre la Budapesta am avut mai multe întîlniri cu oamenii artei și culturii maghiare, la Clubul Scriitorilor și la Sindicatul Corpului Didactic, în cadrul cărora au fost executate mici programe artistice: au fost recitate versuri în limba română și interpretate cîntece și jocuri populare atît de către noi cît și de către artiștii maghiari. S-au bucurat de mult succes cîntecele și jocurile populare maghiare interpretate de Zenaida Pally și Yolanda Mărculescu cu cuvinte în limba maghiară, precum și cîntecele românești de Caudella, Brediceanu, Monția, ș. a. Aceste reuniuni s-au desfășurat într-o atmosferă de înfrățire și de cald entuziasm.

Am vizitat de asemenea cartierele muncitorești — unde se ridică noi și noi construcții confortabile destinate oamenilor muncii — concertînd, între altele, la uzinele Filaturii de bumbac, a căror sală de festivități, frumos amenajată, cuprinde peste o mie de locuri și unde grupul nostru a interpretat lucrări vocale și piese pentru pian din marele repertoriu clasic, precum și o seamă de lucrări de compozitori români.

Am fost invitați să facem imprimări la Radio unde soliștii au înregistrat diferite lucrări din repertoriul clasic precum și un număr apreciabil de lucrări românești.

In cadrul „Săptămînii culturii românești" am participat și la o festivitate de la Casa Culturală a „Uzinelor optice", care se află situată înafara orașului. Casa Culturală a uzinelor, recent construită, este un mic palat ce dispune de săli pentru jocuri, sport, șah și o frumoasă sală de festivități. Aici a avut loc o reuniune tovărășească la care au luat parte mulți oameni ai muncii și oficialitățile vieții maghiare, în frunte cu ministrul adjunct al culturii, iar de partea noastră, întreaga delegație culturală în frunte cu ministrul adjunct al Culturii, Nicolae Bellu. Cu acest prilej am vizionat filmele românești „Răsare soarele" (Nepoții gornistului seria a II-a) și comedia de scurt metraj „Cu Marincea e ceva".

Spectacolele de operetă sînt foarte iubite de publicul budapestan. Aici dăinuiește tradiția

vechii operete a lui Kalman și Lehar, dar se fac încercări și pentru a se crea o operetă care, păstrînd stilul clasic, să aibă un conținut nou, actual.

Am asistat la reprezentarea operetei „Două iubiri" de Fenyes Szabolcs — unul dintre cei mai talentați compozitori maghiari de muzică ușoară. Este cea dintîi lucrare reușită de acest gen, cu un subiect tras din actualitate. Construit în stilul propriu operetei, spectacolul este plin de veselie, pătruns de un umor sănătos, muzica e melodioasă, cu arii, duete și coruri plăcute, iar valsul, care apare mai des, este ușor reținut de public.

Un alt spectacol drag publicului budapestan este acela de arii și duete, dat de către soliștii de seamă ai Teatrelor de Operă, cuprinzînd arii din repertoriul clasic, fragmente din operete și chiar numere de vodevil muzical. Uneori asemenea spectacole sînt date în cursul săptămînii, între orele 23 și 1,30 noaptea, după ce spectacolul de operă a luat sfîrșit.

Filarmonica de stat este o importantă instituție de artă care desfășoară una dintre cele mai rodnice activități de răspîndire a muzicii simfonice. Orchestra simfonică cuprinde 96 membri. Instituția nu are o formație corală permanentă, ci un cor de amatori al căror nivel artistic este acela al unor adevărați profesioniști.

Filarmonica are soliști de reputație mondială ca Annie Fischer, Imre Ungar, ș. a. Ei sînt profesori la Conservator. Nu sînt însă salariații Filarmonicii ci dau doar concursul, atunci cînd sînt solicitați.

Filarmonica are totuși 27 soliști — cîntăreți și instrumentiști — aleși dintre cei mai buni absolvenți ai Conservatorului și cărora li se dă putința ca, în cadrul activității pe care o duc, să își desăvîrșească aptitudinile. Acești soliști studiază în mod permanent, manifestîndu-se cu orchestra. Obligația lor anuală merge pînă la 15 concerte (recitaluri ori manifestări cu Filarmonica).

Concertele simfonice au loc de două ori pe săptămînă, cu programe diferite, pregătite cu 3—5 repetiții. O treime din instrumentiști sînt profesori la Conservator — ceea ce constituie o indicație pentru nivelul artistic al formației.

Din sînul orchestrei simfonice se desprind și două cvartete: cel de coarde („Tatrai cvartet") și cel de suflători.

Membrii acestor formații și soliștii fac parte, îndeobște, din Uniunea Compozitorilor (care în R. P. Ungară include și pe interpreți). Ei au între altele sarcina de a prezenta în prima audiție diferite lucrări la cenacle, sarcină pe care o îndeplinesc totdeauna cu multă tragere de inimă. Soliștilor le vine rîndul să concerteze la cenacle de 4 și 5 ori pe lună, întrucît acestea se țin des.

Orchestra lucrează în normă, 32 ședințe lunare, de cîte trei ore fiecare. Tot ce depășește această muncă dă dreptul la un supliment de salariu.

Filarmonica mai dispune de un ansamblu de estradă, un grup de recitatori, precum și o echipă de dansuri. Ea controlează totodată și activitatea anumitor concerte de estradă ce sînt organizate de către Sfatul Popular.

Programele concertelor sînt foarte variate. Se dă o atenție deosebită marilor clasici ai muzicii. Am cercetat și programele de sală. Ele cuprind scurte prezentări ale lucrărilor interpretate, precum și scurte articole critice, făcute de muzicologi și critici dinafara instituției, despre concertele anterioare.

Filarmonica ține de asemenea și concerte lecție despre marile figuri ale muzicii clasice și contemporane, cu exemplificări făcute de orchestră. Există concerte lecție și pentru copii și tineret. Tot Filarmonica din Budapesta are în grija sa Filarmonica din Györ, urmărind de altfel și activitatea altor filarmonici din provincie ca și a celor din Pecs, Szegedin, și Debrețin.

In R. P. Ungară există 40 dirijori de simfonice. Dintre aceștia aproape jumătate dirijează la un anumit interval și la Budapesta.

Uniunea Compozitorilor este o instituție care cuprinde 230 compozitori, critici, muzicologi precum și cei mai buni dirijori și soliști; toți activează împărțiți în secții.

O primă secție cuprinde muzica simfonică de cameră și de operă. O altă secție se ocupă de muzica de operetă și de estradă. Tot aici intră și corurile și muzica populară.

O a treia secție se ocupă cu problemele de muzicologie și de critică muzicală, iar a patra secție are în grija sa pe interpreți și problemele de pedagogie. Această secție urmărește și activitatea muzicală în multiplele ei manifestări.

Uniunea dispune de un club și de o sală de audiții. Cenaclele însoțite de discuții se țin de trei și chiar patru ori pe săptămînă și constituiesc un puternic stimulent al creației și interpretării. In cadrul acestora s-au prezentat în vederea concursului internațional Chopin, care va avea loc la începutul anului viitor în R. P. Polonă, 28 candidați din care după prima probă au rămas 14 — ceea ce dovedește că forțele artistice ale Republicii vecine și prietene sînt deosebit de puternice.

Anual are loc o plenară a Uniunii cînd sînt trecute în revistă lucrările muzicale reprezentative din toate genurile creației muzicale. Rezultatele discuțiilor apar într-o broșură.

In mod obișnuit, membrii secțiilor se întrunesc o dată sau de două ori pe lună, cînd discută problemele secției respective.

Pe lîngă discuțiile din cadrul secțiilor, au loc și anumite discuții generale cum au fost, de pildă, cele despre muzica pentru copii. In 1952, au fost analizate și discutate cîntecele pentru copii din ultimii trei ani. Este demn de subliniat faptul că la dezbateri au luat parte chiar și copii, printre care interpreții cîntecelor, fiind invitați să-și spună părerea. La asemenea discuții participă reprezentanții Ministerului Culturii, ai Editurii Muzicale, ai Casei de discuri

şi ai Radiodifuziunii, precum şi reprezentanţi ai ansamblurilor organizaţiilor de masă.

La Budapesta sînt organizate centre muzicale şcolare, pe raioane, care desfăşoară o intensă activitate de difuzare a muzicii în rîndurile copiilor şi tineretului. Ele se află sub directa îndrumare a Uniunii Compozitorilor.

Uniunea Compozitorilor este un organism artistic cu o viaţă intensă şi bogată care se îngrijeşte pe toate căile de creaţia compozitorilor. Ea face recomandările pentru tipăriri la Editura Muzicală de Stat, pentru imprimarea de către Casa de discuri, pentru difuzarea lor la Radio precum şi în ansamblurile organizaţiilor de masă, etc.

Pentru perfecţionarea compozitorilor, îndeosebi pentru cei de muzică uşoară, există anumite cursuri de educaţie profesională.

O atenţie deosebită este dată, de asemenea, compozitorilor amatori.

De problemele de muzică uşoară se ocupă aşa-numitul Centru de muzică uşoară ce ţine direct de Ministerul Culturii. In conducere se află însă şi membri ai Uniunii Compozitorilor. Bineînţeles, toate discuţiile despre muzica uşoară sînt purtate în cenaclele Uniunii. De centrul de muzică uşoară aparţin toate orchestrele din restaurante, baruri şi diverse alte localuri.

In R.P. Ungară există, ca şi la noi, dificultăţi în ceea ce priveşte legăturile cu poeţii. In Uniunea Scriitorilor se află cîţiva poeţi care lucrează aproape permanent pentru compozitori, ceea ce este fără îndoială, puţin. Restul îl fac textierii afiliaţi centrului de muzică uşoară. Despre libretele pentru operă, balet, se ocupă Comitetul dramaturgiei din Ministerul Culturii. In legătură cu aceasta trebuie să arătăm că libretului i se acordă totdeauna o importanţă deosebită. Astfel la opereta „Cavalerul stelei de aur" nu a fost premiată muzica, ci libretul, distins cu Premiul de Stat, deoarece s-a stabilit că valoarea sa era superioară calităţii muzicii.

Ministerul Culturii care ţine evidenţa întregii creaţii a compozitorilor maghiari şi care dispune de un fond de creaţie, centralizează operaţia de achiziţie a operelor muzicale din toată ţara.

Fondul Muzical se ocupă de problemele sociale ale creatorilor. El acordă avansuri pentru creaţie, acordă burse studenţilor de la clasele de compoziţie precum şi compozitorilor începători, se îngrijeşte de casele de creaţie şi odihnă, acordă ajutoare de boală şi dă pensii. Tot el multiplică materialele muzicale ale compozitorilor.

In R P. Ungară drepturile de autor formează obiectul unei serioase preocupări din partea forurilor conducătoare ale artei. Există un institut creat anume pentru apărarea lor, care se ocupă nu numai de drepturile compozitorilor, dar şi de acelea ale dramaturgilor şi poeţilor precum şi ale artiştilor plastici.

De la căminele culturale pînă la baruri şi restaurante (chiar şi strandurile) ce difuzează muzică, toate depun Institutului drepturile autorilor cîntaţi. Sfaturile populare sprijină încasarea acestora prin delegaţii săi care colectează programele, verifică şi urmăresc difuzarea muzicii.

Intr-atît de mare este grija pentru respectarea acestor drepturi încît orice instituţie este obligată să depună mai întîi suma datorată autorilor şi numai după aceea i se eliberează autorizaţia pentru manifestaţia artistică ce urmează să aibă loc.

Radiodifuziunea plăteşte o sumă globală care se împarte apoi, ca şi la noi, după muzica ce s-a cîntat.

Un număr de 40 controlori adună şi verifică programele tuturor manifestărilor muzicale. Ei au fost angajaţi pe baza unui examen muzical de cunoaştere a repertoriului. Calculul veniturilor compozitorilor se face pentru întreg anul, dar compozitorii primesc, lunar, aconturi. Din suma totală a drepturilor de autor se prelevă un fond de premii pentru compozitorii cu un aport deosebit în creaţie.

Am cunoscut pe tov. Vasváry directorul acestui institut ce se ocupă cu drepturile autorilor. Cu multă amabilitate mi-a expus întreg mecanismul prelevării acestor drepturi, precum şi legăturile strînse pe care le ţine în această privinţă cu străinătatea.

La sfîrşitul convorbirii, directorul Vasváry şi-a exprimat dorinţa sa vie de a stabili şi cu noi asemenea legături.

Muzica uşoară, foarte iubită de mase, se află sub obîăduirea Centrului respectiv al cărui conducător, tov. Ronay, este el însuşi compozitor de muzică uşoară. Am vizitat acest centru care fiinţează de un an şi jumătate. Acolo vin şi se întrunesc muzicanţii, se fac recomandările de instrumentişti profesionişti de local şi angajamentele, se stabilesc salariile. Lunar, circa 300 piese noi sînt prezentate de către compozitorii profesionişti şi amatori. Din acestea, cele selecţionate sînt trimise la Editura Muzicală şi tipărite rapid, într-o culegere ce se distribuie cu preţuri foarte mici muzicanţilor de local. Se fac şi aşa-zisele orchestraţii „elastice" valabile pentru diferite grupări de instrumente, pentru formaţii reduse de muzică uşoară. După două-trei luni de circulaţie, aceste lucrări se selecţionează şi cele mai reuşite sînt tipărite pentru public.

In timpul şederii noastre la Budapesta, am vizitat şi restaurantul aflat pe Insula Margareta din mijlocul Dunării unde cîntă un mic taraf de muzică populară sub conducerea violonistului Toki Horvath.

Taraful este o formaţie valoroasă care cîntă cu mult simţ artistic muzică populară maghiară, într-o armonizare adesea foarte modernă. Primiţi — atenţie delicată — cu Hora „Mărţişorul", cu „Ciocîrlia" şi „Hora staccato" executate cu bun gust şi măiestrie, am fost rugaţi de către muzicanţi şi în alte ocazii de altfel — să trimitem muzică romînească uşoară care este

apreciată în mod deosebit, dar care, din păcate, nu le parvine.

Deosebit de interesantă a fost, pentru noi, vizita de la Editura Muzicală care dispune de o tipografie proprie și care editează toate genurile de muzică. (Lucrările de muzicologie sînt editate de către Editura de Stat ce ține o permanentă legătură cu Uniunea Compozitorilor).

Un rol de seamă în mișcarea tipăriturilor muzicale îl are Centrul de difuzare care indică totdeauna cele mai cerute lucrări. Editura Muzicală face parte din Uniunea Internațională a Edituri de la Berlin. Ea are un lectorat propriu, condus de un vechi și priceput muzicant care, împreună cu mai mulți compozitori, selecționează lucrările propuse și le verifică, ulterior din punct de vedere tehnic. Editura face uneori comenzi directe de compoziții — bineînțeles prin circuitul Uniunii Compozitorilor. La o tipărire, compozitorul primește 15% din prețul de vînzare. La tiraje mici i se plătește un avans de mai multe tiraje. Este de subliniat faptul că nu se tipărește în pierdere și că instituția funcționează ca o gospodărie chibzuită. La tipărirea unor ediții suplimentare, compozitorii primesc aceleași drepturi ca și la prima, iar prețurile de vînzare sînt stabilite nu după prețul de cost al partiturii, ci după posibilitățile de plată ale celor interesați. Bugetul este perfect echilibrat, sarcinile politice și culturale fiind îndeplinite fără pierderi. Este interesant de știut că majoritatea lucrărilor de muzică simfonică se tipăresc împreună cu partiturile proprii diferitelor instrumente. Uneori autorul face singur cartogramele lucrării respective — cît se poate de citeț, în tuș și pe hîrtie de calc — ceea ce constituie un adevărat autograf.

Muzica corală, editată și în culegeri și separat, este foarte ieftină. Același lucru îl putem spune și despre cea de copii.

De patru ori pe an apar albume cu cele mai iubite cîntece de muzică distractivă în tiraje ce ating 10.000 exemplare.

In patru ani au fost editate 1.500 de lucrări — o cifră, desigur, importantă.

In cursul șederii noastre la Budapesta ni s-a oferit prilejul să vizităm și fabrica de discuri muzicale.

Imprimarea discurilor se face la propunerea Uniunii Compozitorilor și după aprobarea Ministerului Culturii. La cererea Ministerului Comerțului Interior și Exterior are loc însă o selecție printre lucrările ce urmează a fi imprimate, în raport cu posibilitățile de difuzare a discurilor. Aproximativ 60% din tot ce se imprimă este muzică ușoară. Aceasta nu oglindește însă nivelul artistic al publicului ci dificultățile ridicate de imprimarea muzicii simfonice și de cameră.

La 1 noiembrie a fost inaugurat un nou studio cu cele mai moderne instalații tehnice în care se fac imprimările. In planul de activitate viitoare intră imprimări de muzică maghiară, sovietică, din țările de democrație populară și din muzica universală.

S-au făcut și încercări pentru microînregistrări, dar deocamdată lucrările se află încă în faza experimentală.

Tirajele discurilor de muzică ușoară pot ajunge pînă la 20.000, cele de operă la 2.000, iar muzica simfonică la 500—600. Deocamdată se lucrează cu material plastic cehoslovac dar peste un an se vor putea fabrica discuri cu material din R. P. Ungară.

Un activ schimb de discuri se face cu Casele de discuri din U.R.S.S. și din țările de democrație populară precum și cu cele din țările capitaliste.

In timpul șederii noastre la Budapesta am fost înconjurați de atenția și dragostea tuturor oamenilor de artă și cultură cu care am venit în contact. Cu multă solicitudine am fost conduși pretutindeni unde ne-a mînat dorința de a cunoaște aspectele atît de bogate și variate ale vieții artistice maghiare.

La rîndul nostru am informat cît s-a putut mai larg pe toți cei ce s-au interesat despre muzica romînească. Această vizită care ne-a prilejuit un rodnic schimb de experiență, a contribuit în chip neîndoios la adîncirea legăturilor de prietenie dintre cele două popoare luptătoare pentru făurirea unei vieți noi și pentru pace.

Presa străină despre muzicienii noştri

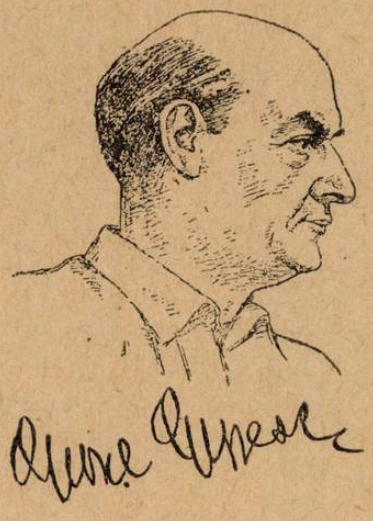
In revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 11/1954 a apărut cronica concertelor dirijate de maestrul George Georgescu în U.R.S.S. Cronica este iscălită de E. Svetlanov şi A. Medvedev:

„Nu greşim cînd considerăm concertele date de dirijorul romîn *George Georgescu,* în Sala Coloanelor a Casei Sindicatelor din Moscova, între 4 şi 6 septembrie, drept o adevărată sărbătoare a muzicii. In faţa auditorului s-a dezvăluit cu toată plinătatea talentul şi măiestria unuia dintre marii dirijori contemporani.

George Georgescu îmbină înţelepciunea unui maestru matur cu tinereţea neofilită a sentimentelor. In aceasta constă forţa artei sale. Interpretarea pe care o dă creaţiilor, diferite ca stil, atrage prin originalitatea artistică şi prin forţa lăuntrică de convingere, care cucereşte întotdeauna pe ascultători. Maniera de a dirija a lui Georgescu se distinge printr-o simplitate riguroasă, aproape excesivă; îi este cu totul străină orice atracţie pentru efectele exterioare.

Programele concertelor lui G. Georgescu au fost interesante şi variate. Alături de opere capitale, cum sînt *Simfonia a V-a* de *Beethoven* şi *Simfonia a II-a* de *Brahms,* au răsunat *concertul* de *vioară* de *Brahms, „Rapsodia pe o temă de Paganini"* de *Rahmaninov,* poemul *„Till Eulenspiegel"* de *R. Strauss* şi *„Dansuri romîneşti"* de *Th. Rogalski.*

Simfonia a V-a de Beethoven a fost dirijată cu adevărat simţ artistic. George Georgescu este un interpret original al creaţiei marelui compozitor german. Unul din autorii cronicii de faţă a avut prilejul să asculte la Bucureşti Simfonia a IX-a într-un concert dirijat de George Georgescu. Era o execuţie inspirată a capodoperei beethoveniene, furtunos aplaudată de auditoriul alcătuit din participanţi la Festivalul Mondial al Tineretului. Era ceva deosebit de înălţător în atmosfera sărbătorească a concertului şi ţi se



(văzut de A. Kostomoloţki)

părea că vezi înfăptuindu-se ideile de libertate şi frăţie care-l stăpîniseră pe Beethoven, idei care au dat viaţă marii creaţii a geniului omenesc!

In Simfonia a V-a, ca şi în Simfonia a IX-a, George Georgescu s-a străduit să realizeze trăsăturile eroice ale înălţătorului epos. Aceasta explică, probabil, cele cîteva ritmuri lente în cursul executării simfoniei. O astfel de îndepărtare de la tradiţiile obişnuite nu părea totuşi artificială, ci sublinia doar originalitatea executării. Au fost reliefate imaginile primei părţi. Partea a doua a fost executată ca o arie profund lirică. In scherzo-ul strălucit s-a deosebit mai ales repriza, în care dirijorul a reuşit să obţină un pianissimo uimitor. Finalul triumfător, victorios, a răsunat ca un imn. Georgescu sublinia energic, scanda chiar, accentele ritmice, realizînd o forţă neobişnuită a sunetului.

Simfonia a II-a de Brahms este executată cam rar la concerte. Şi e păcat! In această simfonie s-au manifestat cele mai bune laturi ale talentului său de compozitor — poezie, adîncime a gîndirii, căldură lirică a cîntecului (de a cărei lipsă uneori Brahms e acuzat pe nedrept).

George Georgescu a reuşit să redea cu fineţe „tonul" liric al acestei creaţii a lui Brahms. Este lesne de înţeles de ce dirijorul a făcut din „Adagio" centrul emoţional al întregii creaţii: prin frumuseţea melodică a imaginilor, această parte se află în rîndul celor mai bune creaţii ale muzicii simfonice clasice.

David Oistrah a executat deosebit de frumos concertul de vioară al lui Brahms în acompaniamentul orchestrei dirijate de George Georgescu.

Cu un interes deosebit a fost întîmpinat tînărul pianist romîn *Valentin Gheorghiu.* Acesta a executat, acompaniat fiind de orchestră, „Rapsodia pe o temă de Paganini" de Rahmaninov. In interpretarea „Rapsodiei" Valentin Gheorghiu a urmat cu strictete intenţia şi planul de executare al compozitorului. Înţelegînd just structura cizelată, de ascuţime ritmică, a „Rapsodiei", talentatul artist a avut libertatea alegerii nuanţelor, a contrastelor dinamice şi a timbrului. Un merit al pianistului îl constituie şi minunata tehnică a execuţiei. I-am dori artistului mai multă forţă a sunetului, mai mult avînt şi largheţe.

George Georgescu i-a acompaniat pe solişti într-un chip desăvîrşit. In concertul lui Brahms l-a urmat cu fineţe pe violonist; în „Rapsodia pe o temă de Paganini", iniţiativa a aparţinut în multe privinţe dirijorului.

In concertele lui George Georgescu a răsunat de două ori poemul simfonic al lui Richard Strauss „Till Eulenspiegel". Această creaţie, scrisă în urmă cu mai bine de cincizeci de ani, este una dintre cele mai valoroase opere ale compozitorului german. Dirijorul romîn a dezvăluit în chip strălucit inventivitatea şi caracterul de efect propriu poemului.

Cele două dansuri romîneşti de Theodor Rogalski sînt modele interesante ale miniaturii simfonice de estradă. Theodor Rogalski este un cunoscut muzician romîn — dirijor şi com-

pozitor — a cărui moarte timpurie a întrerupt de curînd intensa lui activitate creatoare.

La baza „Dansurilor romînești" de Theodor Rogalski stau melodii populare. Primul dans — lent, grațios — atrage prin lirismul său domol; al doilea este iute, furtunos; în acest joc răsună proaspăt episodul mijlociu, unde compozitorul imită cu măiestrie sunetul instrumentelor populare (solo vioară și clarinet). Muzica „Dansurilor romînești" are trăsături comune cu opere analoage (bazate și ele pe folclor) ale cunoscutului compozitor bulgar P. Vladigherov.

Orchestra mare simfonică a Radiodifuziunii Sovietice dirijată de George Georgescu, a cîntat cu avînt. S-au evidențiat soliștii orchestrei: G. Modatov (flaut), N. Meșkov (oboi), V. Sorokin (clarinet), N. Burov (clarinet mic), I. Stîdee (fagot), I. Șapiro (corn)".

★

Despre concertele cîntăreței romîne Zenaida Pally scria, în același număr al revistei cunoscuta cîntăreață sovietică Zara Doluhanova:

„Nu cunoșteam arta cîntăreței romîne *Zenaida Pally*, dar toți cei care au avut prilejul s-o asculte au admirat talentul ei rar, vocea ei minunată și remarcabila ei tehnică vocală. Asistînd la concertul pe care l-a dat la 3 septembrie în sala mică a Conservatorului, m-am convins de justețea absolută a acestor păreri.

Zenaida Pally posedă o voce uimitor de frumoasă. De la primul sunet te cucerește prin forța, mlădierea și bogăția timbrului său. Vocea răsună egal, nu are note care să sune încordat. Cu multă ușurință ea atinge și cel mai delicat piano (în *„Liliacul"* de *Rahmaninov*, în *„Vis în amurg"* de *R. Strauss)* și sonoritatea vie, puternică (în scena ghicitului din *„Carmen")*.

In conținutul bogat al programului se aflau opere de stil diferit. Artista a cîntat cu multă înțelegere a caracterului vechii muzici italiene *„Aria"* lui *Benedetto Marcello* (1686-1739). „Aria" a răsunat blînd, sincer,

Zenaida Pally în „Carmen"

cu acel caracter lin și acea gingășie a frazelor proprie maeștrilor școlii italiene vechi.

Cu multă expresivitate au fost executate și alte capodopere ale muzicii vocale, cum sînt *„Călătorul"* de *Schubert*, *„Singurătate"* de *H. Wolf*, *„Vis în amurg"* de *R. Strauss*. Artista a reușit să dezvăluie bogăția lor originală. In liedul lui R. Strauss, Zenaida Pally a redat caracterul poetic de o gingășie meditativă; în „Călătorul" lui Schubert cîntăreața a creat chipul unui drumeț care tinde să ajungă în depărtarea necunoscută, dar minunată.

Vreau să remarc în chip deosebit talentata interpretare dată de către cîntăreața romînă romanțelor lui Ceaikovski și Rahmaninov.

Cînd Zenaida Pally a cîntat arii de operă, am văzut o latură nouă, mai puternică, a talentului ei. Opera — iată elementul adevărat al acestei artiste, deși ea stăpînește într-un chip desăvîrșit și arta muzicii de cameră.

Cu o mare forță dramatică, cu un adevărat talent de cîntăreață de operă a executat Pally scena ghicitului din „Carmen". A redat bine și vestita „Habanera" pe care a bisat-o la cererea unanimă a auditorului. Am ascultat de asemenea și aria „Ioanei" din opera „Fecioara din Orléans" de Ceaikovski și aria Reginei din Saba din opera cu același nume de Gounod.

Cu multă căldură au primit ascultătorii executarea ariei Odarkăi din opera „Dincolo de Dunăre" a lui Gulak-Artemovski, pe care artista a cîntat-o în limba ucraineană, și cîteva cîntece romînești, dintre care mi-a plăcut deosebit de mult *„Țara mea"* de A. Giroveanu. Subliniez acompaniamentul sensibil și atent al lui A. Erohin, care a susținut foarte bine concertul.

Ascultătorii au apreciat după merit arta remarcabilei artiste romîne. Păcat că nu a avut ocazia să cînte într-un spectacol de operă, dar cred că vom avea prilejul s-o revedem și în acest cadru. Așteptăm cu nerăbdare noile concerte ale Zenaidei Pally la Moscova. La revedere!..."

★

Revista „Hudebny Rozhledy nr. 13/VII publică articolul „Impresii puternice" în care criticul Pavel Eckstein face cronica concertelor dirijate de George Georgescu, artist al poporului din R.P.R., laureat al Premiului de Stat:

„Dintre numeroasele concerte ale Festivalului pe care le-am ascultat zilnic în cele peste trei săptămîni, ne-au rămas în minte cîteva care se ridică mult peste nivelul apelor obișnuite ale festivalului, alimentate de curente de putere și calitate deosebită. Cum s-a dovedit în timpul atîtor ani, numărul mare de concerte nu este în detrimentul realizărilor foarte bune și chiar excepționale. Din contra, acestea din urmă se deosebesc mai clar de execuțiile bune sau mediocre, și rămîn neșterse în sufletele și mințile celor mai buni ascultători, ale iubitorilor și cunoscătorilor de muzică, pentru care în fiecare an „Primăvara la Praga" este o adevărată sărbătoare și o neuitată trăire.

Dacă recapitulăm succesele destul de numeroase la care a ajuns în anul acesta „Primăvara muzicii la Praga", vom găsi printre ele fără îndoială și concertul din 21 mai al Filarmonicii Cehe, din Sala Smetana, dirijat de George Georgescu, maestru emerit al artelor din R.P.R., lau-

reat al Premiului de Stat. La reuşita acestui concert a contribuit ca solist şi artistul romîn de excepţională valoare, pianistul Valentin Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat. Cei doi artişti ne sînt bine cunoscuţi. Sînt iubiţi şi renumiţi la noi din concertele lor anterioare, cînd, ca şi de data aceasta, le-a revenit sarcina de a reprezenta în faţa unui for internaţional muzica romînească.

După incontestabilele succese pe care le-a obţinut în faţa publicului din Praga, mai cu seamă prin interpretarea convingătoare a Simfoniei Patetica de P. I. Ceaikovski şi a Simfoniei a II-a de A. Haciaturian, George Georgescu şi-a privit şi de data aceasta rolul cu mult spirit de răspundere şi şi-a alcătuit un program exigent. A vrut înainte de toate să aducă un omagiu muzicii cehe şi prin aceasta nu şi-a uşurat de loc munca, căci a ales o lucrare puţin cunoscută în străinătate, grea de sezisat ca expresivitate şi grea de pregătit din punctul de vedere tehnic şi al interpretării de către orchestră. In timpul stagiunii trecute, dirijorul romîn a pregătit pentru Primăvara din Praga a acestui an a muzicii cehe, Rapsodia „Taras Bulba" de Janacek. Cu puţin timp înainte de festival, a prezentat-o cu mult succes la Bucureşti, aducînd încă o dovadă convingătoare a faptului că festivalele noastre internaţionale contribuie la răspîndirea muzicii cehe şi slovace în străinătate. Alături de Janacek, dirijorul romîn a ţinut să prezinte ca un prinos al programelor de festival care cuprindeau relativ puţine creaţii contemporane, o nouă lucrare simfonică romînească, Concertul pentru pian de Paul Constantinescu. Intreg programul a fost încadrat de două compoziţii germane din ultimul pătrar al veacului trecut, Poemul simfonic „Don Juan" de Richard Strauss şi Simfonia a II-a de J. Brahms.

Interesul publicului s-a concentrat mai cu seamă asupra Rapsodiei „Taras Bulba" de Janacek. Prin interpretarea acestei lucrări, Georgescu a obţinut un incontestabil succes. A prezentat direct imaginile muzicale expresive, punînd accentul principal pe partea a treia, cea mai importantă din punct de vedere ideologic. A acordat o deosebită atenţie creşterii convingătoare a ideii principale din lucrarea eroică a lui Janacek şi i-a realizat conţinutul prin imagini contrastante pline de relief. Este deosebit de îmbucurător pentru noi că dirijorul a reuşit să seziseze intenţiile compozitorului şi să ne redea conţinutul de idei al compoziţiei într-un chip convingător şi în toată plinătatea lui. Se înţelege că un dirijor de talia lui Georgescu a ştiut să stăpînească problemele tehnice ale lucrării, avînd în aceasta întreg sprijinul orchestrei.

Desigur că nu micşorează cu nimic succesul dirijorului faptul că s-a constatat (şi spunem aceasta mai cu seamă pentru cei ce nu au putut lua parte la concert) că, întrucîtva oaspetele nostru romîn s-a deosebit în concepţie şi în unele amănunte de felul obişnuit de a se interpreta această operă la noi. La noi se caută a se păstra echilibrul între cele trei părţi. Aceasta, în contradicţie cu concepţia care consideră cele două părţi doar ca o pregătire pentru culminarea din încheiere. De asemenea, am simţit puţin şi lipsa asprimii specifice, atît de caracteristică pentru limbajul muzical al lui Janacek. Georgescu a subliniat în chip deosebit (mai cu seamă în partea întîi) părţile lirice sau alteori a îndreptat orchestra spre un sunet prea fastuos, care prin efectele lui pur exterioare, putea să distragă atenţia publicului de la conţinutul de idei al lucrării. Dar, în general, trebuie să spunem că Georgescu a prezentat o realizare frumoasă, convingătoare şi îmbucurătoare. Prin atitudinea lui simpatică, a întărit şi mai mult legătura fierbinte dintre publicul nostru şi iubitul dirijor romîn.

Paul Constantinescu este unul dintre fruntaşii muzicii romîne contemporane. Compozitorul romîn este de origine din centrul industrial Ploeşti unde s-a născut la 1909. După ce şi-a terminat studiile la Conservatorul din Bucureşti cu profesorul Mihail Jora, şi-a concentrat activitatea asupra culegerii sistematice şi armonizării cîntecelor şi dansurilor populare romîneşti. Melodiile cîntecului popular romînesc răsună în toate lucrările lui Paul Constantinescu pe care am avut prilejul să le ascultăm în ultimii ani la Praga, ca de pildă din Dansurile lui simfonice. Concertul pentru pian creat în 1952, nu este numai pătruns de spiritul cîntecelor populare ci întrebuinţează şi material tematic direct, ca de pildă în fraza întîi sub forma unui cîntec moldovenesc iar mai tîrziu, sub forma cîntecelor din Bihor şi a cîntecelor macedonene. Este demn de admirat chipul suveran cu care mînuieşte Constantinescu acest material, reuşind să creeze un concert de pian de mari proporţii şi de virtuozitate. Folosirea instrumentului solistic în pasaje deosebit de potrivite pentru execuţie sau în pasaje ce fac posibilă o mare virtuozitate tehnică au făcut pe compozitor să-şi concentreze toată atenţia asupra lor şi au atras şi întreaga atenţie a publicului. Instrumentaţia făcută cu mare măiestrie, cu multă culoare şi cu interesante combinaţii ale instrumentelor subliniază ideile muzicale principale şi ajută execuţia. Principiul compozitorului de a folosi doar teme luate din tezaurul muzicii populare restrînge oarecum cuprinsul lucrării. In multe locuri lipseşte urmarea logică şi legătura organică, ceea ce face ca la o primă şi singură ascultare atenţia să se disperseze. Din această cauză, publicul nu a putut urmări cum se cuvine această operă care este o contribuţie preţioasă a sforţării unui compozitor contemporan de a crea un concert de pian nou şi realist. Solistul Valentin Gheorghiu pe care l-am cunoscut şi ca un compozitor cu ambiţii serioase, este foarte apropiat de sforţările concetăţeanului său şi a acordat interpretării concertului toată grija. Caracterul de virtuozitate al lucră-

rii a dat solistului posibilitatea să-şi valorifice calităţile artei sale, pe care a dovedit-o în interpretarea atîtor lucrări mari din literatura lumii. Tehnica sa desăvîrşită s-a îmbinat minunat cu bogata lui imaginaţie muzicală. Aceasta a făcut ca lucrarea să fie prezentată deplin în tot ce are ea pozitiv şi frumos.

In programul bogat al acestui concert al festivalului, Georgescu a prezentat cu mult temperament „Don Juan" de Richard Strauss. A ştiut să modeleze în partitura lui Strauss caracterul personal şi întîmplările ciudate ale cavalerului aventurier, care ne-a apărut astfel plastic conturat, deşi uneori cu o excesivă subliniere a impetuozităţii şi forţei lui. Şi Simfonia a II-a a lui Brahms care a încheiat concertul ne-a fost prezentată în toată amploarea conţinutului său. Sensibilitatea muzicală a lui Georgescu îl face să scoată în evidenţă ceea ce este puternic în ideile muzicale ale lui Brahms. Dirijorul consideră ca o sarcină principală a lui să scoată în evidenţă expresivitatea şi tensiunea emoţională a operei. Pregătirea tehnică a orchestrei şi stăpînirea ei prin gesturi clare au fost condiţii subînţelese pentru realizarea artistică a acestei simfonii atît de iubite a lui Brahms. Dirijorul a izbutit să accentueze deosebit de fericit toate calităţile importante ale acestei opere şi să o apropie astfel şi mai mult de inimile celor ce o cunosc şi o iubesc de mult, dar şi ale celor care au auzit-o acum pentru prima dată.

In timpul festivalului, orchestra Filarmonică Cehă a avut cîteva realizări excepţionale. La acest concert, sub bagheta lui George Georgescu care ştie să conducă orchestra cum puţini ştiu, colectivul nostru artistic s-a ridicat deasupra ultimelor sale realizări şi a reuşit să ne dea la toate compartimentele, dar mai cu seamă la instrumentele de lemn, o înfăptuire unică, aleasă şi de un nivel artistic excepţional.

La acest festival Internaţional al Muzicii, George Georgescu şi Valentin Gheorghiu au înscris o nouă şi mare victorie pentru arta patriei lor. Impreună cu orchestra Filarmonică Cehă, au dat publicului nostru un concert plin de impresii puternice iar publicul i-a răsplătit cu îndelungi aplauze şi cu flori".

★

In acelaşi număr al revistei Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci se publică articolul „Trio-ul romînesc" de Jaromir Paclt.

„Nu este prima dată cînd la Festivalul „Primăvara la Praga" participă şi celebrul ansamblu străin — „Trio-ul romînesc Gheorghiu", alcătuit din pianistul Valentin Gheorghiu artist emerit al R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat, violonistul Ştefan Gheorghiu artist emerit al R.P.R. şi violoncelistul Radu Aldulescu artist emerit al R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat.

Dar chiar aşa, fiindu-ne cunoscuţi, ba chiar foarte cunoscuţi, i-am primit, din nou între noi cu aceeaşi atenţie şi cordialitate.

Ştefan Gheorghiu a interpretat, mai întîi, splendida sonată pentru vioară de César Franck, operă pe care orice om cu simţ muzical sănătos trebuie să o asculte de fiecare dată cu aceeaşi profundă emoţie, să asculte acel cîntec fără cuvinte, liniştit şi plin de pasiune, însă care totuşi spune atîtea!...

Pentru acest lucru însă este necesar ca instrumentul care transmite auditorului „atîtea", să cînte dulce şi totuşi bărbăteşte. Ştefan Gheorghiu are multe posibilităţi pentru acest lucru. Are o mînă dreaptă excelentă: stăpîneşte cu uşurinţă arcuşul în toate trăsăturile lui (în special în „détaché-ul" larg, plin şi masiv; de amintit este tot atît de necesar şi schimbul suplu şi neobservabil de arcuş la talon, în pianissimo).

Păcat însă că, în general, artistul are mai mult un ton de cameră decît un ton sonor, puternic şi dinamic, care s-ar preta în special în partea a doua şi a treia a melodicii pline de emotivitate a lui Franck. Din această cauză s-a şi întîmplat ca în cîteva locuri să fi fost „acoperit" de pian, deşi Valentin Gheorghiu a acompaniat pe ambii artişti cu multă fineţe şi atenţiune.

Radu Aldulescu este un violoncelist de primă clasă. Este mai mult un tip solistic decît de muzician de cameră (ceea ce la Ştefan Gheorghiu este mai degrabă invers). Execuţia lui este sigură şi fără cea mai mică greşeală. Ton splendid, tehnică briantă, adînc simţ muzical, paletă de expresie foarte bogată. Cîntă cu uşurinţă cele mai dificile lucrări. In sonata pentru violoncel (din anul 1951) de Valentin Gheorghiu, el a avut posibilitatea să arate toate acestea din plin.

Compoziţia nu este lipsită de anumite contraste (de exemplu alături de melodii foarte emotive sînt cuprinse în ea şi melodii mai abstracte din punct de vedere al conţinutului), dînd dovada unei măiestrii componistice mature iar în fiecare parte — mai ales în meditativa parte a doua şi în partea a patra, plină de prospeţime, — se observă străduinţa lui de a da prioritate melodiei, cantilenei largi, pentru o expresivitate inteligibilă, precum şi simplitatea şi integritatea formei.

Lucrarea lui Valentin Gheorghiu a impresionat foarte viu şi convingător datorită trăirii interioare şi interpretării lui Radu Aldulescu, care a accentuat în special părţile lirice, pline de bucurie, ba unele chiar de umor, ale sonatei.

Frumos exemplu de compoziţie aparţinînd noii creaţii romîneşti!

După partea întîia a concertului — parte solistică — toţi cei trei artişti s-au unit pentru interpretarea Trio-ului în sol minor de Smetana. De obicei, cînd artişti străini cîntă la noi lucrări ale compozitorilor cehi, primim acest lucru ca o atenţie faţă de cultura noastră muzicală naţională şi sîntem chiar puţin curioşi să urmărim cum le cîntă, cum le înţeleg şi cum le interpretează, care coardă sensibilă va fi a-

tinsă într-o compoziţie atît de cunoscută şi care va rămîne mai puţin vibrantă! Ei bine, putem spune că încă de la început Trio de Smetana ne-a uimit prin spiritul şi tonul ceh şi acestea atît de puternic, încît auditorul — vrînd, nevrînd — a trebuit să-şi amintească de interpretările acestei opere muzicale de către Trio-ul ceh sau a Trio-ului Suk. In special ale acestuia! Este foarte posibil că pentru studierea acestei opere, trio-ul romînesc să fi avut la dispoziţie vreo înregistrare cehoslovacă. Desigur că acest lucru nu le-ar diminua cîtuşi de puţin meritele, ci dimpotrivă, ar fi o dovadă a străduinţei de a cînta pe Smetana aşa cum îl cîntă cei care îl pot înţelege cel mai bine (nicidecum „trebuie"), cel mai intim. Dacă a fost aşa, sau altfel, nu ştiu! In special prima audiţie te obligă să gîndeşti de-a dreptul astfel: Smetana este cîntat în aşa fel încît ţi se pare că n-a fost interpretat de artişti străini, într-atît de bine au înţeles ei cuprinsul tainic al acestei opere, intenţia artistică a ideii creatorului ei, esenţa emotivă a fiecărei părţi.

Acestea fiind spuse, nu mă gîndesc nici pe departe că ar fi vorba despre o copie fidelă, mecanică, a vreuneia din înregistrările compoziţiei lui Smetana făcută de Trio-ul ceh sau de Trio Suk. Cîtuşi de puţin! Dacă am vrea să facem o comparaţie, există diferenţe şi este lesne de înţeles acest lucru.

Trio-ul romînesc a redat cel mai bine părţile tragice dureroase, triste ale lucrării lui Smetana. Aş vrea să precizez unele pasaje ca de exemplu coda părţii întîia, con dolore şi încheierea părţii a doua, sau „quasi marcia" din partea a treia. Pretutindeni aveai impresia că cei trei artişti trăiesc durerea şi tristeţea lui Smetana, pe care apoi a transpun pe plan sonor. Cel mai important lucru este însă diferenţierea cu grijă a acestor părţi, în contrastele lor, acele despre care Zdenek Nejedly spune: „cerul limpede, spre care Smetana îşi îndreaptă privirile îndurerate, spre a găsi în el leacul durerii lui". Şi, în cea mai mare parte, a reuşit acest lucru!

De asemenea în interpretarea Trio-ului romînesc, Finalul trezeşte într-adevăr din nou la viaţă, după tristeţea anterioară. Singura remarcă pe care aş avea-o de făcut, este legată de începutul părţii a doua: expunerea temei principale răsună prea glumeţ, ca o ciudată muzică burlescă, deşi şi aci — din întreaga construcţie a începutului acestei părţi — este subliniată din nou expresia durerii lui Smetana. Astfel, lirica smetaniană caldă, moale (catifelată), nu este „străină" artiştilor romîni.

Din toate aceste considerente se desprinde impresia că interpretarea Trio-ului în sol minor de Smetana, a fost atît de vie, datorită apropierii interpreţilor de „omul ceh" de simţămîntul ceh. De aici şi ecoul pe care l-a stîrnit în sala din Casa artiştilor, Trio-ul romînesc Gheorghiu, după încheierea concertului".

*

Sub titlul „Concertele simfonice dirijate de Constantin Silvestri", ziarul „Szabad Nep" din 20.X.1954, publică sub semnătura lui Peterfi István următoarele:

„Publicul nostru iubitor de concerte a primit cu deosebită bucurie ştirea că pentru Săptămîna Culturii Romîne a sosit în patria noastră dirijorul *Constantin Silvestri*, laureat al Premiului de Stat, directorul Operei de Stat din Bucureşti. După eliberarea Patriei, Silvestri a dirijat de mai multe ori la noi cu succes şi este, pe drept cuvînt, unul dintre cei mai cunoscuţi şi mai populari dirijori străini.

C. Silvestri
(reprodus după Irodalmi Uyság)

Silvestri îşi cucereşte dintr-odată orchestra şi publicul. Are o muzicalitate naturală, dirijează cu o mînă sigură, cu curaj, interpretarea lui este întotdeauna nemijlocită, luminoasă şi simplă. Gama lui ritmică şi dinamică este largă şi variată, ceea ce îi permite să dea multă culoare şi nuanţă concertelor pe care le dirijează. Dacă în unele bucăţi prezentate (ca de pildă în Simfonia a III-a de Beethoven) concepţia lui nu este identică cu a noastră, este neîndoielnic însă că nu urmăreşte efecte de suprafaţă ci este condus de nobile intenţii artistice.

Pînă acum, în cadrul Săptămînii Culturii Romînesti, a dirijat două concerte. La primul concert a obţinut un mare succes cu Suita *„Hary Janos"* de *Kodaly*. Caracterul spiritual al acestei minunate creaţii, inventivitatea, atmosfera, umorul savuros, ironia ca şi cantabilitatea sensibilă, ritmul cuceritor, toate acestea au fost valorificate din plin. Trebuie să mai adăugăm că dirijorul romîn a ştiut să prezinte foarte bine culoarea originală a muzicii populare maghiare din opera marelui nostru compozitor.

Din program au făcut parte şi două bucăţi ale unor compozitori romîni. Una a fost lucrarea vocal-simfonică *„Mama"* de *Matei Socor* iar cealaltă *„Patru dansuri romîneşti"* de *Leon Klepper*.

Pe Socor publicul nostru îl cunoaşte ca dirijor căci acum cîţiva ani a dirijat la noi. El este şi autorul imnului R.P.R., Cantata „Mama" a compus-o pe poezia alegorică a Mariei Banuş. Mama este patria romînă. Poezia vorbeşte despre poporul romîn şi despre succesele realizate de el de la eliberare şi pînă astăzi. Rolul de solistă în cantată l-a avut Zenaida

Pally, solistă a Operei de Stat din Bucureşti, care a cîntat cu mult efect.

Leon Klepper care ne este cunoscut din muzica mai multor filme, este profesor la Conservatorul din Bucureşti. Creaţia ce ne-a fost prezentată îmbracă în haină simfonică patru dansuri deosebit de colorate din diverse regiuni ale R. P. Romîne.

In al doilea concert, Silvestri a dirijat întîi Suita *„Păsările"* de *Ottorino Respighi.* Piesele simfonice ale compozitorului italian au apărut adesea în programele noastre, dar suita lui „Păsările" nu s-a mai cîntat de mult. In creaţia lui cuceritoare el a prelucrat cu mult efect diverse cîntece ale compozitorilor din secolul al XVII-lea care imită păsările. Nu am auzit niciodată această bucată interpretată cu atîta fineţe, în stil de muzică de cameră, cum a interpretat-o acum Silvestri.

Mîndru Katz ne-a prezentat *concertul pentru pian în si bemol minor* de *Ceaikovski.* Tînărul artist n-are decît 29 ani, dar are un renume mondial. Este laureat al Festivalurilor Internaţionale ale tineretului de la

Mîndru Katz

Berlin, Praga şi Bucureşti şi artist emerit al R.P.R. A interpretat cu o strălucită virtuozitate această bucată de mare renume. Cîntatul lui s-a ridicat luminos, dovedind o minunată gradare muzicală. La aplauzele necontenite ale publicului, artistul a cîntat *Toccata* de *Haciaturian.* Programul concertului s-a terminat cu *Simfonia a IV-a* de *Dvorak* care, ca şi lucrarea lui Respighi, se cîntă rar la noi. Sub bagheta lui Silvestri, opera romantică a muzicii cehe ne-a delectat cu melodiile ei atrăgătoare şi cu atmosfera ei populară.

Trebuie să remarcăm cu laudă contribuţia celor două orchestre, orchestra simfonică a Radiodifuziunii Maghiare şi orchestra simfonică Maghiară de Stat. Mai cu seamă Orchestra Simfonică Maghiară de Stat şi-a îndeplinit rolul plin de răspundere cu ambiţie, entuziasm şi succes"

★

In acelaşi număr al ziarului se publică următoarea informaţie sub titlul „Zenaida Pally în turneu la Seghedin":

„La Teatrul Naţional din Seghedin a cîntat vineri seara în *Carmen* cunoscuta artistă *Zenaida Pally,* solistă a Operei de Stat din Bucureşti. A interpretat rolul titular cu mare succes. Rolul lui Don José a fost interpretat de Udvardy Tibor, artist la operă. Ansamblul dirijat de Rubanyi Vilmos a contribuit cu elan la reuşita spectacolului. Pap Julia a susţinut rolul Mihaelei iar Szabady Istvan rolul lui Escamillo".

Premiera de gală a baletului „Călăreţul de aramă“ de R. M. Glier

O scenă din baletul „Călăreţul de aramă“ la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

Cel mai de seamă eveniment din ultimul timp la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R. este fără îndoială premiera baletului „Călăreţul de aramă“ de R. M. Glier.

Această remarcabilă creaţie a lui R. M. Glier a fost terminată în anul 1949, cu prilejul celei de a 150-a aniversări a naşterii marelui poet revoluţionar rus Alexandr Serghievici Puşkin și este inspirată din poemul său cu acelaşi nume (ca și din alte lucrări ale poetului).

P. F. Abalimov a scris libretul.

La spectacolul de gală care a avut loc la 5 noiembrie a. c. au asistat tovarăşii Gh. Gheorghiu-Dej, Dr. Petru Groza, membri ai Inaltului Prezidiu al Marii Adunări Naţionale a R.P.R. și ai Guvernului precum și înalţi funcţionari de stat, academicieni, oameni ai artei, reprezentanţi ai organizaţiilor obşteşti, ziarişti, oameni ai muncii, etc.

De asemenea au asistat membri ai corpului diplomatic.

Spectacolul s-a bucurat și de prezenţa compozitorului R. M. Glier artist al poporului al U.R.S.S., de mai multe ori laureat al Premiului Stalin.

Baletul „Călăreţul de aramă“, — lucrare distinsă cu Premiul Stalin — a fost realizat pe scena primei noastre opere în condiţii excepţionale, datorită în mare parte — îndrumărilor preţioase date de compozitor.

Coregrafia și conducerea artistică aparţine lui Igor Smirnov, maestru de balet de la Teatrul Mare Academic de Stat din Moscova. Igor Smirnov a fost asistat de Oleg Danovski, artist emerit al R.P.R. și de Bela Balogh. Robert Rosensteck a avut conducerea muzicală.

Decorurile sînt opera unui colectiv condus de pictorul Silviu Bogdan iar conducerea tehnică și impresionantele efecte scenice au fost realizate sub conducerea lui Gh. Moroianu.

Interpreţii principali — Irinel Liciu, Gabriel

Popescu, Nicolae Bazaca, Ion Isper, Bela Balogh, Simona Ştefănescu, Nicolae Pantazi, etc. au fost răsplătiţi cu ovaţii furtunoase.

Compozitorul R. M. Glier a fost insistent chemat de public pe scenă unde i s-au oferit flori.

Ovaţionat călduros de întreaga asistenţă, maestrul R. M. Glier a felicitat la rîndu-i pe interpreţii şi realizatorii operei sale.

*

In numărul viitor revista noastră va publica o amănunţită dare de seamă cu privire la realizarea baletului „Călăreţul de Aramă" pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R.

Concert închinat operelor maestrului Enescu

de ION PROCA

Pentru muzica romînească, George Enescu este ceea ce a însemnat Eminescu pentru literatură, Grigorescu şi Andreescu pentru pictură. Enescu şi-a înscris cu glorie numele între figurile cele mai proeminente din istoria culturii noastre. Inima lui nobilă, simţirea lui artistică au fost întotdeauna aproape de ţara, de poporul în mijlocul căruia s-a născut. Iar inimile nenumăraţilor admiratori ai muzicii lui Enescu au vibrat şi vibrează întotdeauna cu căldură pentru marele purtător al geniului creator al poporului nostru, pentru cel care a a adus o contribuţie nepreţuită la afirmarea pe plan universal, a muzicii noastre naţionale.

Minunatele rapsodii ale celui mai mare compozitor romîn au înaripat anii şi gîndurile tinereţii fiecăruia dintre noi, au trezit închipuiri de basm cu cosînzene, voievozi şi cetăţi, aşa precum vibrau în sufletul nostru, încă de cînd eram de-o şchioapă, poeziile lui Eminescu ori imaginile tablourilor lui Grigorescu sau Andreescu.

De-a lungul anilor, muzica lui Enescu, numele compozitorului, s-au legat indisolubil de conştiinţa noastră, a fiecăruia.

Aşa se explică aplauzele puternice cu care sînt primite de fiecare dată în sălile de concert creaţiile enesciene, aşa se explică dragostea şi admiraţia cu care priveşte publicul nostru pe interpreţii ce se străduiesc să tălmăcească cît mai bine bogăţia nesfîrşită a sentimentelor cuprinse în lucrările sale.

Concertul de deschidere a stagiunii din anul acesta care a avut loc în sala Dalles, a trezit un ecou cu totul deosebit, graţie programului său dedicat în întregime operei lui Enescu. Acest concert care a căpătat semnificaţia unui omagiu adus maestrului, a cuprins unele din creaţiile reprezentative scrise de marele nostru compozitor în domeniul muzicii de cameră: Piesa de concert pentru violă şi pian, şapte cîntece pe versuri de Clément Marot [1]), Toccata, Pavana şi Bourrée din Suita în re major pentru pian şi Octetul pentru coarde.

Sala arhiplină avea un aspect sărbătoresc.

Piesa de concert a fost interpretată la violă de Alexandru Rădulescu acompaniat la pian de Ion Filionescu. Editată în 1908, ea face face parte dintr-o serie de cîteva lucrări de proporţii reduse („Cantabile şi Presto" pentru flaut şi pian, „Allegro de concert" pentru harpă, „Legendă" pentru trompetă şi pian), scrise în vederea concursurilor pe care trebuiau să le treacă la Conservatorul din Paris, tinerii interpreţi.

Violistul Al. Rădulescu a vădit preocuparea de a dezvălui atmosfera evocatoare, sobră şi în acelaşi timp caldă, a acestei pagini pe care a cîntat-o, de altfel şi împreună cu maestrul Enescu.

Au urmat apoi cele şapte cîntece pe versuri de Clément Marot, interpretate de Constantin Stroescu şi Yolanda Zaharia.

Se poate spune pe drept cuvînt că profesorul Constantin Stroescu, valorosul animator al artei noastre vocale, şi-a cucerit faima de cel mai bun interpret al acestor cîntece. El a pătruns sensul adînc şi poezia fiecăruia dintre cîntece, redîndu-le cu o savoare fermecătoare.

Linia nobilă a cîntecelor „Dar către Ana" şi „Tu m-ai uitat", umorul subtil al celui de al treilea, „Către domnişoarele leneşe", gingăşia poetică a cîntecului al patrulea „Darul trandafirului" şi a celui de al cincilea „Dar de culoare albă", ambele ca nişte acuarele miniaturale, tonul melancolic şi totuşi oarecum săgalnic al cîntecului „Să nu mai vorbim de dragoste" şi, în sfîrşit, sentimentul de durere împăcată al ultimului cîntec „De ce am durere-n suflet", au fost redate de maestrul Stroescu cu o remarcabilă putere de înţelegere. S-a spus pe bună dreptate că acest cîntăreţ face parte dintre artiştii cărora li se potriveşte cunoscuta zicală germană referitoare la arta interpretului vocal: „Man singt mit dem Kopf nicht mit dem Kelkopf" (Se cîntă cu capul, nu cu gîtlejul).

Intr-adevăr, totdeauna ponderat, dozînd în fiecare moment cu multă chibzuinţă debitul şi coloritul sonor, urmărind cu o mimică adecvată fiecare nuanţă a conţinutului emotiv al lucrărilor interpretate, Constantin Stroescu reu-

1) Clément Marot (1495—1544) este un celebru poet francez în creaţia căruia se defineşte puternic umanismul renaşterii care a îndepărtat arta de situaţia de dependenţă totală faţă de biserică. Spirit luminat, liber cugetător şi adept al reformei lui Calvin. Clément Marot a zugrăvit în lucrările sale bucuriile vieţii, frumuseţea naturii şi căldura dragostei, într-o epocă în care contrareforma căuta să înăbuşe orientarea firească a literaturii, picturii şi muzicii către realităţile înconjurătoare, către viaţa celor mulţi.

şeşte pe deplin să transmită emoţii care te mişcă puternic. Partea pianului ce nu are numai rolul de acompaniator ci aduce o contribuţie proprie la reliefarea imaginilor muzicale, a fost susţinută cu autoritate artistică de către Yolanda Zaharia.

După cîntecele pe versuri de Clément Marot, pianistul Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R., a interpretat trei fragmente (Toccata, Pavana şi Bourrée) din Suita în re major opus 10.

După cum reiese din articolul intitulat „Intonaţii populare în muzica lui George Enescu" publicat sub semnătura maestrului Zeno Vancea în revista „Muzica" nr. 1/1954, suita se situează într-acea categorie de lucrări în care temele şi întreaga lor dezvoltare au un caracter personal enescian dar în care răzbat, mai mult sau mai puţin sezisabile, ecouri ale muzicii noastre populare. Ele se simt în „Pavana", partea a doua, minunat moment de meditare, de linişte odihnitoare între tumultul Toccatei şi firul neîntrerupt al sunetelor ce se înşiră ca nişte mărgele sclipitoare în Bourrée — ultima parte a Suitei.

Calităţile talentatului pianist Mîndru Katz s-au relevat sub toate aspectele în interpretarea acestei lucrări. Dacă în Toccată am asistat la o spectaculoasă demonstrare a tehnicii sale atît de bine stăpînită, care-i permite să învingă cu succes orice obstacol de această natură, Pavana a constituit pentru interpret un fericit prilej de dezvăluire a sensibilităţii sale artistice. Liniştea meditativă a acestor pagini — momentele fremătătoare, pasionate, au fost redate de Mîndru Katz cu o comunicativitate care a cuprins pe toţi ascultătorii.

Acelaşi lucru se poate afirma şi despre chipul în care a fost cîntat Bourrée. Chiar şi pentru acei care uneori găsesc oarecum academică şi rece maniera interpretativă a lui Mîndru Katz, a fost clar că de astă dată artistul a dat întreaga măsura a posibilităţilor interpretative cu care este înzestrat.

In încheierea concertului de cameră dedicat operelor maestrului George Enescu, am ascultat Octetul pentru coarde.

El se numără printre lucrările pentru ansambluri de cameră scrise de Enescu, dintre care mai enumerăm Cvartetul în mi bemol, Dixtuorul, cvartetul cu pian, „Aubade", trio pentru vioară, violă şi violoncel.

Octetul în do major op. 7 pentru coarde datează din anul 1920, din epoca în care maestrul Enescu ajunsese la deplina-i maturitate creatoare. Scrisă pentru patru viori, două viole şi doi violonceli lucrarea prezintă un interes deosebit, datorită înaltei iscusinţe artistice cu care a ştiut autorul să valorifice resursele expresive inepuizabile pe care le are o astfel de formaţie instrumentală.

O caracteristică de seamă a Octetului o constituie varietatea şi complexitatea limbajului muzical, belşugul inspiraţiei. Lucarea este grăitoare pentru înalta măiestrie componistică pe care o stăpîneşte maestrul Enescu, rod al unei munci îndelung susţinute.

Pornind de la studierea aprofundată a nepieritoarelor lucrări ale marilor clasici şi asimilîndu-şi experienţa compozitorilor moderni (Wagner, Mahler, R. Strauss, Fauré, etc.), George Enescu şi-a afirmat cu tărie propria-i originalitate creatoare.

Este cu neputinţă să nu recunoşti acest lucru chiar în acele lucrări în care se pare că stilul personal al maestrului este mai greu de sezisat.

Minunatul octet pe care am avut prilejul să-l auzim la deschiderea stagiunii Filarmonicii de Stat din Bucureşti, apare ascultătorului ca o succesiune de tablouri poetice sugestive prin coloritul şi diversitatea lor atît de bogată. Efuziunile lirice de o esenţă poetică sînt întretăiate de momente de evocare ori de imagini care vor să redea simplitatea vieţii rustice. Lucrarea se încheie cu un vals ce sugerează fastul sclnteietor, ambianţa unui bal scăldat de lumini.

In frunte cu maestrul Silvestri care a dirijat cu o remarcabilă fineţe această lucrare de intense şi variate simţiri poetice, şlefuind fiecare amănunt, interpreţii au fost animaţi de dorinţa de a contribui în măsura cuvenită la susţinerea rolului pe care-l aveau în ansamblu.

Violonistul Alexandru Theodorescu şi violistul Al. Rădulescu (viola I-a) s-au remarcat cu deosebire în minunatul canon de largă respiraţie care urmează introducerii cîntată amplu, în mare parte la unison, de către toate instrumentele. Ceilalţi violonişti: Margareta Capeleanu, Rudolf Miruţ şi Vasile Boniş, s-au relevat la momentele potrivite mai cu seamă în fragmentul valsant de la sfîrşitul octetului.

Despre partida violei a II-a nu putem avea cuvinte deosebite de laudă. Datorită unei neatenţii ea a creat la un moment dat un pericol de a deştăma întreg ansamblul pe care de altfel n-a ştiut să-l susţină întotdeauna aşa cum cere ţesătura polifonică şi armonică a acestei lucrări în care fiecare instrument are în fiecare moment, o mare importanţă.

In schimb, violoncelişti I. Boniş şi Gh. Ştefănescu au cîntat cu expresivitate apărînd pe prim plan (violoncelul I) melodic, cu un ton vibrant, catifelat ori puternic, aşa cum cerea partiţia.

Această minunată pagină a creaţiei lui George Enescu, care pentru un mare număr din cei prezenţi a constituit o primă audiţie, ne-a trezit aceeasi întrebare pe care şi-o pun mulţi iubitori de muzică. De ce se cîntă la noi Enescu aşa de puţin? De ce se cîntă numai un număr restrîns din lucrările sale, cîtă vreme sînt şi altele tot atît de minunate, ce se aud foarte rar ori aproape niciodată? Socotim o datorie de onoare a forurilor de conducere artistică, a instituţiilor noastre muzicale, a interpreţilor vîrstnici şi tineri, aceea de a preţui cum se cuvine muzica celui mai mare dintre compozitorii noştri, care trebuie făcută cunoscută în întregime publicului larg.

Concert de muzică de cameră închinat „Grupului celor cinci"

de V. CRISTIAN

Filarmonica de Stat a organizat în sala „Dalles" un concert de muzică de cameră, al cărui program, alcătuit din piese instrumentale și vocale, a fost în întregime închinat compozitorilor clasici ruși din „Grupul celor cinci", considerați cu drept cuvînt pionierii școlilor naționale și ai curentului realist în muzică.

Alcătuirea unui atare program în cursul desfășurării Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice a avut menirea de a populariza cîteva din creațiile nepieritoare ale marilor clasici ruși, al căror crez artistic a exercitat și exercită o puternică înrîurire asupra tinerei noastre școli naționale de muzică și asupra tuturor școlilor naționale din lume.

Nu este întîmplătoare apariția istorică a vigurosului mănunchi al „celor cinci", într-un moment de puternică afirmare în istorie, a maselor oprimate ale poporului rus, astfel încît creația lor muzicală a îmbrăcat un caracter profund popular și a tins către o largă accesibilitate atît prin conținutul ei realist cît și prin forma limbajului, profund național.

Iată de ce programul concertului de cameră închinat „Grupului celor cinci" a răspuns unei cerințe adînc spirituale a dezvoltării actuale a vieții noastre muzicale, în momentul în care creația și interpretarea romînească tind, într-un comun efort, să ofere maselor largi o muzică realistă prin conținut și formă, capabilă să transmită auditoriului credința în puterea creatoare a poporului.

Programul din 20 octombrie a fost alcătuit din lucrări accesibile, datorită melodismului lor, conținutului lor de idei și sentimente, profund umanist. De la cvartetul nr. 2 în re major de A. P. Borodin, cu paginile lui de o înaltă inspirație poetică, străbătute de patosul specific muzicii populare ruse și pînă la romanțele lui Musorgski, Balakirev, Kiui, de la fantezia pentru pian, de mare virtuozitate, „Islamey" de Balakirev și pînă la Sextetul în la major de Rimski-Korsakov — publicul auditor a putut constata varietatea inspirației și bogăția de expresie ale celui mai unitar grup de compozitori din istoria universală a artei.

Insuflețiți de dragoste pentru muzica de cameră, membrii cvartetului de coarde, instrumentiști de frunte, legați de decenii de munca Filarmonicii, prof. *Al. Theodorescu* (vioara I-a), *R. Miruț* (vioara II-a), prof. *Al. Rădulescu* (violă), *Juliu Boniș* (violoncel) au interpretat cu căldură, minunatul cvartet nr. 2 în re major de A. P. Borodin. Este sigur, că dacă acești înzestrați și experimentați instrumentiști s-ar putea consacra bogatului domeniu al literaturii muzicii de cameră, ei ar putea atinge și mai frumoase înfăptuiri artistice, în care căldura sentimentului de care sînt însuflețiți să se îmbine cu dozarea perfectă a planurilor sonore, cu claritatea și știința construcției muzicale.

Din cele patru părți ale cvartetului, andantele, cu melodia lui plină de farmec (notturno) și finalul au fost înfățișate la un nivel artistic mai ridicat.

Aceeași formație, la care s-a adăugat violistul *Nicolae Rădulescu* și violoncelistul *Gh. Ștefănescu*, a tălmăcit „Sextetul de coarde în la major" de Rimski-Korsakov, lucrare prezentată la noi, în primă audiție.

Sextetul de coarde, scris în 1876, aproape în același timp cu cvintetul pentru suflători și pian, în vederea unui concurs organizat de Societatea Muzicală Rusă, este alcătuit din cinci părți în care factura contrapunctică este pusă în serviciul exprimării unor idei lirice, gingașe. Din aceste cinci părți, două sînt tratate în formă fugată, mișcarea a doua, Allegretto grazioso, unde întîlnim o fugă pe șase voci și partea mediană a Scherzo-ului. Însuși autorul lucrării scria în „Jurnalul vieții mele muzicale" că în acest sextet el și-a pus și a rezolvat probleme de tehnică contrapunctică.

Cu elan și grație a fost cîntată partea I-a a lucrării, cu precizie și mlădioasă libertate mișcarea a II-a, „Rondo fugato" și cu însuflețire și pregnanță partea a III-a „Scherzo". Am putut remarca sunetul rotund și pătrunzător al violoncelistului Iuliu Boniș, în fragmentul solistic al mișcării a III-a, Andante espressivo. In linii generale, sextetul a fost prezentat în condițiuni artistice bune.

In același concert am ascultat pe tînărul pianist *Cristian Zalu*, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" (clasa Silvia Șerbescu) care a interpretat cu muzicalitate fantezia pentru pian „Islamey" de Balakirev.

Găsim bine venită și demnă de a fi continuată, inițiativa Filarmonicii de a da posibilitatea celor mai bune elemente solistice ale Conservatorului de a se obișnui cu podium-ul sălilor de concert, făcîndu-și ucenicia concertistică încă de pe băncile școlii. Apărînd în public, aceste elemente învață să învingă emoția estradei și să-și verifice puterile și slăbiciunile în focul muncii artistice desfășurate în sala de concert.

E de la sine înțeles că această inițiativă trebuie să se sprijine și în viitor pe sentimentul de răspundere al profesorilor și conducerii ce-

lui mai înalt institut de cultură muzicală al țării.

Dedicată eminentului pianist rus, Nicolai Rubinstein, fantezia „Islamey" a intrat prin Fr. Liszt și Tanvig în repertoriul pianistic mondial.

Lucrarea se distinge prin caracterul ei virtuos, prin tehnica strălucitoare cu care sînt prelucrate, într-o tratare liberă, fantezistă, cele două teme: prima a unui dans impetuos caucazian, cea de a doua, o melodie lirică tătărească; Balakirev variază aceste două teme cu originalitate, creînd cu măiestrie atmosfera instrumentației orientale populare. Cele două teme sînt cînd opuse una alteia, cînd prezentate într-o firească înlănțuire, cînd contopite, caracterul liric al temei secunde trece adesea în mișcarea impetuoasă a celei dintîi, pînă cînd ea se transformă în marșul strălucitor cu care se încheie lucrarea. Cristian Zalu a pătruns conținutul fanteziei pe care a interpretat-o cu resurse tehnice, care prevestesc dezvoltarea și orientarea sa pe linia unor interpretări capabile a reda conținutul emoțional al muzicii.

Din creația de mare și adîncă semnificație artistică a lui Modest Musorgski, programul nu a înfățișat decît trei piese vocale: dramatica „Baladă", „Cîntecul de leagăn" al lui Jeromuška și piesa satirică „Clasicul", aceasta din urmă prea puțin cunoscută la noi.

Interpretul pieselor vocale de Musorgski a fost baritonul *Mihail Arnăutu,* artist emerit al RPR, care acompaniat la pian de Nicolae Rădulescu, ne-a transmis emoția cuprinsă în „Baladă" și umorul scînteietor din „Clasicul". Același cîntăreț a mai interpretat „Cîntecul lui Selim" de Balakirev și „Pe țărmul patriei îndepărtate" de Borodin.

Programul de lieduri de Balakirev și Țezar Kiui a fost interpretat de soprana *Lila Cristescu,* înzestrată cu o voce al cărui volum mic a fost compensat de muzicalitate și de o dicțiune limpede.

Cu lipsurile amintite, programul de muzică de cameră, închinat operelor compozitorilor clasici ruși din „grupul celor cinci" a contribuit în mod neîndoios la popularizarea creației lor nepieritoare.

Un concert al orchestrei simfonice Radio

de SILVIAN GEORGESCU

Arta noastră interpretativă a înregistrat în ultima vreme însemnate succese pe linia afirmării unor talentați artiști din rîndul tineretului, datorită inițiativei lăudabile a unor maeștri de frunte.

Dacă ne referim îndeosebi la domeniul interpretării și al conducerii orchestrei, gîndul ne poartă în primul rînd la regretatul dirijor și orchestrator Theodor Rogalski, la violoncelistul Dimitrie Dinicu sau la pianista Constanța Erbiceanu, dascăli de seamă, cărora multe vlăstare le datorează dezvoltarea lor artistică.

Aceste reflecții au fost stîrnite de recentul debut încununat de succes al tînărului cornist Paul Staicu, elev al eminentului profesor Petre Nițulescu, care a interpretat susținut de orchestra simfonică Radio condusă de Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat — concertul pentru corn și orchestră de Richard Strauss.

In ciuda restrînsei sale experiențe solistice Paul Staicu ne-a apărut de la început ca dispunînd de bogate resurse interpretative, de o aleasă înțelegere muzicală și de posibilități tehnice în stare să rezolve cele mai dificile probleme. Sînt fără îndoială calități ce nu se pot explica decît prin munca asiduă și conștiincioasă din partea elevului, cît și prin îndrumarea atentă și competentă a maestrului său. Succesul realizat de tînărul interpret capătă cu atît mai mult sens cu cît este privit ca un moment firesc în drumul lui ascendent, — asemănător celui al atîtor alți tineri, cărora li s-au creat excepționale condiții de dezvoltare a aptitudinilor lor.

Este într-adevăr interesant de urmărit evoluția artistică a lui Paul Staicu care acum șase ani era un simplu elev al unei școli militare, străduindu-se cu modestie să deprindă meșteșugul cîntatului la corn pentru a putea mai tîrziu să intre într-o fanfară.

Dragostea pentru acest instrument i-a fost insuflată lui Paul Staicu de către profesorul său Nițulescu care și-a dat seama de remarcabilul talent al tînărului elev, pe atunci în vîrstă de numai 11 ani. Creșterea artistică a elevului său a parcurs etape în cadrul cărora el a făcut uimitoare progrese. Astfel Paul Staicu a obținut premiul al doilea la Concursul național în vederea celui de al IV-lea Festival Internațional al Tineretului și Studenților pentru pace și prietenie, ținut în anul 1953 la București și a fost distins, puțin timp după aceasta, cu premiul al III-lea la concursul internațional de corn organizat cu același prilej.

In repertoriul tînărului instrumentist figurează lucrări de valoare printre care: Concertele nr. 2, nr. 3 și piesa concertantă pentru corn de Mozart, Sonata pentru corn și partea respectivă din Septetul de Beethoven, Cvartetele de Rossini, Cvintetul de Jianu, Concertul pentru corn și orchestră de Glier, și altele.

Această ultimă piesă a fost ascultată cu prilejul manifestărilor din cadrul Lunii Priete-

niei Romîno-Sovietice din anul acesta, lăsînd o profundă impresie asupra însuşi compozitorului care — pentru excepţionala interpretare — a dăruit talentatului artist partitura concertului, cu o dedicaţie călduroasă.

*

Concertul pentru corn şi orchestră op. 11 de Richard Strauss interpretat de Paul Staicu acompaniat de orchestra simfonică Radio, dirijată de Constantin Silvestri, face parte din lucrările de tinereţe ale compozitorului. Scris în anul 1813 — la vîrsta de 19 ani — compozitorul a mers în această lucrare ca şi în celelalte aparţinînd aceleiaşi perioade creatoare, pe linia celor mai sănătoase tradiţii moştenite de la marii săi antecesori. Aceasta se vădeşte atît în utilizarea inspirată a variatelor posibilităţi ale instrumentului solist (compozitorul şi-a însuşit specificul instrumentului de la tatăl său cornist de mare renume) — cît şi prin limpezimea şi claritatea formei ce înglobează într-un tot unitar cele trei părţi tradiţionale ale concertului.

Solistul a impresionat prin vioiciunea şi firescul pe care le-a imprimat părţilor extreme ale lucrării, caracterizate prin avînt eroic şi strălucire — fără a fărîmiţa unitatea expresivă a frazei, — ca şi prin muzicalitatea caldă cu care a subliniat paginile de frumoasă cantabilitate a părţii mijlocii.

Am admirat uşurinţa şi curăţenia cu care se desfăşoară fraza muzicală, tonul clar şi rotund, nebruscat, al cornului — calităţi care — după cum se ştie — se obţin cu greu de la acest instrument.

Răspunzînd ovaţiilor călduroase ale publicului Paul Staicu a trebuit să repete ultima parte a lucrării.

Am ascultat, cu un viu interes în prima parte a concertului, interpretarea cu totul originală a Simfoniei în re minor de César Franck.

Lucrarea este cunoscută publicului, mai ales din concertele conduse de Alfred Alessandrescu, Edgar Cosma, Mihai Brediceanu ş. a. Fără a diminua cîtuşi de puţin valoroasele interpretări pe care excelenţii dirijori amintiţi le-au dat lucrării, tălmăcirea artistică a maestrului Constantin Silvestri ne-a apărut ca inedită, prin deosebita plasticizare a melodiilor, prin fineţea dozării sonorităţii (asemuind uneori pe cele de orgă) prin reliefarea puternică a luptei încordate ce domină simfonia, străbătută de momente de usoară înseninare, prin încheierea apoteotică imprimată.

Orchestra a răspuns în general intenţiilor dirijorului, străduindu-se să contribuie la o aleasă prezentare a lucrării.

Am ascultat la sfîrşitul concertului una din cele mai reprezentative lucrări instrumentale a marelui compozitor clasic rus Musorgski, „Tablouri dintr-o expoziţie" în înveşmîntarea orchestrală a lui Maurice Ravel.

Concepute iniţial pentru pian, cele zece piese ce alcătuiesc lucrarea, au fost inspirate compozitorului de vizitarea expoziţiei postume a defunctului său prieten cunoscutul pictor şi arhitect rus Victor Hartman.

Majoritatea acestor lucrări au fost pictate de autor în timpul călătoriei sale în străinătate, lucru ce explică depărtarea acestora de tematica naţională rusă. Marele merit creator al lui Musorgski nu a constat numai în geniala redare cu ajutorul muzicii a tablourilor lui Hartman, dar şi prin larga folosire a puternicelor accente ale folclorului rus care au imprimat mai ales temei iniţiale „Plimbarea" — ce înfăţişează pe compozitor în mersul său de la un tablou la celălalt — şi celor două tablouri de la sfîrşitul lucrării, un pronunţat caracter popular.

Musorgski a redat în mod magistral conţinutul static şi izolat al tablourilor, aşa cum ni-l înfăţişează înseşi picturile după care s-a inspirat; alteori compozitorul, tentat de dorinţa de a obţine o mai mare variaţie a lucrării sale, a introdus piese mai mişcate.

Tablourile intitulate „Gnomus" şi „Baletul puilor de găină în găoacea lor" datorită dinamicii lor vii, devin însufleţite, sugerîndu-ne parcă fiinţe ce trăiesc aievea.

Interpretarea deosebit de valoroasă a lui Constantin Silvestri s-a menţinut, cu mici excepţii, pe linia complexă a gîndirii musorgskiene. Scoaterea în evidenţă a diferitelor compartimente instrumentale în slujba plasticizării cît mai concrete a imaginilor muzicale, reliefarea ponderată a strălucitelor efecte orchestrale, sînt preţioase calităţi ce l-au călăuzit pe dirijor în tot timpul interpretării lucrării.

Bogăţia şi varietatea ideilor muzicale ce stau la baza „Tablourilor dintr-o expoziţie" de Musorgski ca: melodia duioasă şi melancolică a trubadurului din „Vechiul castel", voioşia şi exuberanţa naivă din tabloul intitulat „Jocurile şi cearta copiilor din grădina Tuileries", gingăşia şi prospeţimea încîntătorului tablou „Baletul puilor de găină în găoacea lor" alături de melodia monotonă şi greoaie din „Bydlo", zarva şi gălăgia din „Tîrgul din Limoges", contrastul dintre cele două teme care ne înfăţişează sugestiv rînd pe rînd pe „cei doi evrei" sau melodia măreaţă, triumfală, a ultimului tablou „Marea poartă a vitejilor din Kiev", — au reprezentat momente importante în care maestrul Constantin Silvestri, desăvîrşit cunoscător al celor mai fine nuanţe expresive, a tălmăcit prin pregnanta sa personalitate artistică, minunata lucrare realistă a marelui compozitor rus.

La cererea generală, concertul orchestrei simfonice Radio dirijat de Constantin Silvestri s-a repetat în ziua de 23 noiembrie a. c.

Turneul orchestrei Filarmonice „Banatul" din Timişoara

de ALFRED HOFFMAN

Orchestra din Timişoara, deşi încă tînără — a luat fiinţă abia în 1947 — reprezintă astăzi un colectiv artistic puternic şi închegat, care poate face faţă cu cinste unor sarcini de răspundere în înfăptuirea revoluţiei culturale, pe linia promovării muzicii simfonice în rîndurile unui număr din ce în ce mai mare de ascultători.

Chiar în condiţiile acustice mai puţin favorabile unor concerte simfonice ca acelea ale sălii Teatrului C.C.S., unde a avut loc concertul, ea a dovedit frumoase calităţi. Este demnă de remarcat însufleţirea cu care membrii ansamblului interpretează lucrările din program. Instrumentiştii timişoreni îşi iubesc orchestra şi năzuiesc să-şi ridice cît mai mult măiestria profesională. Munca asiduă a orchestranţilor şi a dirijorului— Mircea Popa — a dat rezultate concrete ; coardele sună amplu şi îndeosebi partida violoncelelor se remarcă prin multă expresivitate. Suflătorii au adesea un atac precis în pachet. In general, sonoritatea orchestrei e *curată* şi acest lucru îl socotim absolut necesar pentru activitatea oricărui ansamblu simfonic de un anumit nivel. In aceste condiţiuni, publicul poate desluşi cu limpezime atît conţinutul lucrărilor executate, cît şi forma de exprimare a acestui conţinut, fără să fie împiedicat de impurităţi ori de acea bine cunoscută îmbîcseală sonoră de care suferă, din păcate, multe din ansamblurile noastre orchestrale.

Toate aceste constatări se referă îndeosebi la interpretarea părţii a doua a programului, care a cuprins Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak. Capodopera marelui compozitor ceh ne-a fost înfăţişată în toată impresionanta ei vigoare. Ritmul trepidant al părţilor vii, melancolia nostalgică a largo-ului, culoarea orchestrală plină de sevă ne-au apărut viu conturate. Lucrarea a fost izbutit realizată atît pe plan mare, cît şi din punct de vedere al detaliilor. S-a evidenţiat participarea solistică valoroasă a unor instrumentişti, ca de pildă în cantilena poetică a cornului englez din largo. Contribuţia dirijorului Mircea Popa a fost aci hotărîtoare, mai cu seamă în respiraţia largă, generoasă pe care a dat-o melodiilor lui Dvorak. Frazele muzicale au fost conduse cu logică şi înţelegere şi s-a văzut că şeful de orchestră stăpîneşte o concepţie proprie, de larg orizont, asupra întregului lucrării.

Mai puţin satisfăcătoare din punct de vedere artistic a apărut prima parte a concertului. Includerea în program a suitei întîia de Eugen Cuteanu, a fost pozitivă din punct de vedere al popularizării creaţiei compozitorilor timişoreni. Miniaturile care o compun sînt atrăgătoare prin păstrarea melodicii folclorice şi prin transparenţa orchestrală, care realizează pe alocuri, mai cu seamă în pasajele de folosire solistică a suflătorilor de lemn, momente pline de farmec. Mărturisim însă că în locul acestei lucrări, care prezintă materialul melodic într-o formă neevoluată, pe alocuri chiar simplistă, am fi dorit să ascultăm orchestra din Timişoara într-o compoziţie romînească mai amplă şi mai complexă, de pildă în Concertul pentru pian şi orchestră de S. Toduţă, pe care dirijorul Mircea Popa l-a prezentat acum cîtva timp în primă audiţie la pupitrul Filarmonicii din Bucureşti.

Tot în prima parte a programului am ascultat pe concertmaestrul orchestrei, Nicolae Drăgoi, ca solist al Simfoniei spaniole pentru vioară şi orchestră de Eduard Lalo. Nicolae Drăgoi este un instrumentist cu frumoase însuşiri artistice. Sensibilitatea sa vie îi permite să redea frumuseţea lirică a multor pagini. Tonul său, deşi nu prea amplu este cald şi comunicativ. In redarea Simfoniei spaniole, am preţuit îndeosebi interpretarea pe care a dat-o jucăuşului scherzando, unde a reuşit să creeze acea senzaţie de improvizaţie plină de fantezie, atît de apropiată de esenţa muzicii populare spaniole. Dorinţa de a tălmăci cît mai fidel stilul muzicii spaniole nu trebuie însă să-l facă pe Nicolae Drăgoi să abuzeze de o anumită bruscheţe în accentele ritmice şi melodice, care au avut un rezultat contrariu, rupînd linia muzicală. De asemenea, o mai mlădioasă tehnică de arcuş l-ar ajuta să-şi mărească sfera posibilităţilor sale expresive. In finalul lucrării, o mai justă dozare a forţelor l-ar ajuta de asemenea pe solist să nu-şi piardă la un moment dat suflul, aşa cum s-a întîmplat de astă dată la concert. Orchestra şi dirijorul mai au încă de cîştigat în ce priveşte coeziunea şi supleţea acompaniamentului, care a avut defecţiuni, mai cu seamă în ce priveşte partea — e drept foarte dificilă — a suflătorilor.

Aci, trebuie subliniat un factor care, credem, va fi hotărîtor în progresul artistic al ansamblului şi dirijorului. Orchestra, aşa cum se prezintă ea astăzi, se înfăţişează ca un colectiv plin de răspundere profesională, *cinstit* faţă de operele pe care le interpretează. De la această treaptă înainte, atît dirijorul, prin exigenţa sa, printr-o gestică mai variată şi mai sugestivă, cît şi instrumentiştii, prin preocuparea de zi cu zi, pot realiza o şi mai mare finisare muzicală, care să permită obţinerea unei game de nuanţe şi culori orchestrale mai bogată. In felul acesta, nu s-ar mai crea impresia, pe care pu-

blicul a resimțit-o adeseori, că dinamica orchestrei e redusă la o alternare între o singură nuanță de forte și piano. Abordarea unui repertoriu cît mai vast, care să pună în mod intenționat accentul pe operele marilor maeștri ai orchestrației moderne — Liszt, Berlioz, Rimski-Korsakov, Prokofiev — va ajuta colectivul timișorean în ridicarea, pe această cale, a măiestriei sale artistice.

Intîmpinînd cu simpatie și căldură destoinica formație orchestrală a Banatului și pe educatorul, îndrumătorul și dirijorul Mircea Popa, așteptăm cu încredere viitoarele sale turnee.

Turneul orchestrei Filarmonice din Sibiu

de FREDERIC WANEK

Cu prilejul împlinirii a cinci ani de activitate rodnică, orchestra Filarmonicii din Sibiu a susținut sub conducerea dirijorului Henry Selbing, două concerte în capitala țării.

Înființată în anul 1949, această formație se situează în rîndul celor mai bune orchestre simfonice din provincie care prin activitatea lor constituiesc un factor important în educarea muzicală a oamenilor muncii.

Incluzînd în componența ei cele mai valoroase elemente artistice locale, această Filarmonică continuă tradițiile muzicale de secole ale orașului Sibiu, oraș în care din 1790 s-a montat opera „Flautul fermecat" de Mozart, între 1800—1804 oratoriile de Haydn și unde în 1878 ia naștere „Reuniunea romînă de muzică din Sibiu" condusă de Gheorghe Dima, mai apoi de Timotei Popovici, — eminenți precursori ai muzicii romînești. Se știe de asemenea, că la Sibiu au concertat Franz Liszt, Johannes Brahms și violonistul Josef Ioachim.

După 23 August 1944, viața culturală a Sibiului a suferit schimbări structurale adînci, îndrumarea ei, deci și a muzicii, devenind o chestiune de stat.

In 1946 se înființează „Filarmonica populară Sibiu" mai tîrziu denumită Filarmonica „Sibiana". Începînd de la această dată, tînărul colectiv începe o muncă plină de avînt pentru realizarea unui nivel artistic înalt în interpretare și pentru promovarea celor mai valoroase opere muzicale clasice și contemporane în rîndurile oamenilor iubitori de muzică.

Organizînd concerte simfonice, nu numai în săli special amenajate ci și în fabrici și uzine, Filarmonica „Sibiana" a reușit în scurt timp, datorită repertoriului nou, datorită unei interpretări artistice valabile — să-și cucerească un prestigiu bine meritat.

Ca urmare a frumoaselor realizări obținute și a cerințelor mereu crescînde ale unui public dornic să asculte cît mai multă muzică bună, în anul 1949 s-a înființat „Filarmonica de Stat Sibiu", fiind cuprinsă astfel în bugetul statului. Aceasta a însemnat un puternic imbold pentru colectivul orchestrei.

Cifrele de mai jos sînt grăitoare pentru realizările obținute în cei cinci ani de activitate.

Intre anii 1949—1954 orchestra a dat 464 de concerte dintre care: 195 simfonice, 67 populare, 36 educative, 62 în fabrici, 15 în alte localități, 51 în turnee și alte 38 manifestări artistice, avînd un auditoriu de aproximativ 197.866 de spectatori.

La multe din aceste concerte și-au dat concursul valoroși dirijori și interpreți din țara noastră și de peste hotare, toți apreciind în mod elogios ținuta artistică și conștiinciozitatea cu care această formație a înțeles să execute cele mai dificile lucrări.

Trebuie să arătăm pe scurt repertoriul remarcabil de care dispune Filarmonica de Stat Sibiu.

Alături de capodoperele clasicilor universali (Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Glück, Brahms, Franck, Liszt, Grieg, Schubert, Schumann, Dvorak, Smetana, Wagner, etc.) și ruși (Glinka, Dargomîjski, grupul celor cinci, Ceaikovski, Rahmaninov ș. a.) în programele concertelor simfonice figurează cu regularitate lucrările valoroase ale compozitorilor sovietici (Șostakovici, Haciaturian, Kabalevski, Prokofiev, Glier, Knipper, Dunaevski), ale compozitorilor din democrațiile populare (Kodaly, Bartók, Vladigherov), punînd pe lîngă acestea un accent deosebit în promovarea creației romînești din trecut și contemporane.

*

La 8 noiembrie a. c. Filarmonica de Stat Sibiu, dirijată de *Henry Selbing,* a dat primul său concert în sala Ateneului R.P.R.

In program figura Rapsodia romînă de Ciprian Porumbescu, Concertul nr. 2 în la major pentru pian și orchestră de Liszt și, ca încheiere, Simfonia a V-a în mi minor de Ceaikovski.

De la primele măsuri, auditoriul a putut să-și dea seama că are în față o orchestră disciplinată, ce urmărește cu atenție indicațiile dirijorului, o orchestră închegată atît ca partide de instrumente cît și ca ansamblu, cu posibilități remarcabile de a interpreta lucrări din cele mai dificile, ce necesită o participare și atenție deosebită din partea fiecărui instrumentist.

„Rapsodia romînă" de Ciprian Porumbescu, înaintaș de seamă al muzicii noastre, compusă inițial pentru pian și orchestrată apoi de Constantin Bobescu.

Importanța artistică a acestei lucrări constă în faptul că autorul a căutat să prelucreze o suită de melodii populare în cadrul unei forme instrumentale mai ample, să dezvolte aceste melodii în mod creator, cu scopul valorificării lor pe o treaptă superioară.

Prin orchestrarea „Rapsodiei romîne" de către compozitorul Constantin Bobescu, această lucrare a cîștigat mult în colorit, în plasticitate. In același timp, ea a devenit mai accesibilă unui public larg.

Orchestra a executat această lucrare cu corectitudine, dirijorul reușind să realizeze frumoase contraste și nuanțe, să dea o linie, un sens desfășurării ei. Cu toate aceste merite, care se referă mai mult la amănunt, în mare, interpretarea lucrării nu a fost întru totul convingătoare. Lipsea o oarecare vigoare, o dezvoltare dinamică mai evidentă. De multe ori au fost momente statice, fapt care s-a observat de altfel și la alte lucrări executate în cadrul celor două concerte.

In continuarea programului a fost interpretat Concertul nr. 2 în la major pentru pian și orchestră de Liszt.

Concertul a fost interpretat de pianista Magda Nicolau. Trebuie remarcată ușurința cu care solista a învins toate greutățile de tehnică pianistică ce sînt caracteristice acestui concert, cu toate că de multe ori calitatea sunetului suferea de pe urma unor duități ce dăunau realizării pasajelor dramatice.

Orchestra a acompaniat concertul cu multă discreție, dirijorul căutînd să stabilească întotdeauna un echilibru între partea solistică și tutti.

Programul concertului s-a încheiat cu Simfonia a V-a de Ceaikovski.

Prezența în repertoriul Filarmonicii de Stat Sibiu, a unei capodopere a literaturii universale, care ridică multe probleme grele atît ca concepție interpretativă cît și ca realizare tehnică, dovedește serioasele preocupări din partea acestei formațiuni de a cunoaște și înțelege cît mai bine conținutul adînc al celor mai valoroase opere muzicale. Ea subliniază în același timp și străduința dirijorului Henry Selbing de a da acestora o tălmăcire cît mai pregnantă, lucru ce s-a putut observa cu ușurință și în felul în care a fost dirijată Simfonia a V-a de Ceaikovski.

Dacă în multe locuri s-ar putea ridica obiecțiuni în ceea ce privește linia mare, suflul larg, plin de patos și dramatism care nu a fost întotdeauna realizat, totuși atît dirijorul cît și orchestra merită toată aprecierea pentru munca serioasă depusă în scopul realizării cît mai bune a acestei simfonii.

*

Al doilea concert, care a avut loc în seara zilei de 9 octombrie a. c. în sala Ateneului R.P.R., a fost consacrat exclusiv muzicii vieneze. Pe lîngă Simfonia în sol major „Sibiana" de Haydn, Rondo în re major pentru pian și orchestră de Mozart și Uvertura la „Rosamunde" de Schubert, în program mai figurau valsuri de Johann Strauss, Lanner și Ziehrer.

Este ușor de înțeles de ce acest program, în care figurau lucrări cunoscute și accesibile unui public larg de iubitori de muzică, s-a bucurat de o primire plină de interes din partea auditorilor.

Concertul s-a deschis cu Simfonia „Sibiana" în sol major de Haydn, lucrare descoperită în anul 1946 în arhiva Muzeului Brukenthal din Sibiu. După cercetările făcute s-a putut constata că această lucrare aparține într-adevăr întemeietorului simfonismului clasic vienez. După factura ei, simfonia poate fi situată în prima perioadă de creație a compozitorului; alcătuită din trei părți, ea nu depășește cadrul convențional al epocii.

In redarea acestei lucrări, atît dirijorul H. Selbing cît și orchestra au dovedit posibilități remarcabile, de înțelegere a caracteristicilor stilului muzicii clasice vieneze.

Sub raportul clarității, a unei precizii deosebite în desfășurarea liniilor melodice, partea treia a Simfoniei — Presto — a fost cea mai reușită. Nu se poate spune același lucru despre partea întîia — Allegro con motto — în care s-a remarcat tot timpul o nesiguranță care dăuna tocmai acelei transparențe specifice lucrărilor lui Haydn. De asemenea, în partea a doua — Andante — orchestra a cîntat acea delicată siciliană cu prea puțină expresivitate, ajungînd adesea la momente de supărătoare platitudine.

In continuarea programului, Filarmonica de Stat din Sibiu a executat Rondo-ul în re major pentru pian și orchestră de Mozart.

Această miniatură specific mozartiană, a fost interpretată la pian de Elvira Loebe, care a reușit să redea cu simț artistic, atmosfera tinerească, plină de gingășie și optimism, proprie acestui rondo. Au fost însă momente cînd între partea pianistică și cea orchestrală interveneau decalaje în ceea ce privește tempo-ul, fapt care stînjenea crearea unei imagini unitare printr-o legătură organică între solist și orchestră.

Dirijorul H. Selbing a realizat acompaniamentul cu mult gust și finețe, dovedind o înțelegere adîncă a conținutului lucrării.

Partea întîia a programului s-a încheiat cu Uvertura la „Rosamunde" de Schubert. Această compoziție, foarte cunoscută și iubită de public, nu a satisfăcut întru totul așteptările ascultătorilor. A lipsit generozitatea, căldura, sinceritatea specifică muzicii lui Schubert. In introducerea lentă a uverturii, tempo-ul era cu mult prea rar, ceea ce ducea la o destrămare a unității în cadrul lucrării, la momente statice, în care „nu se întîmpla nimic", cum s-ar spune într-un limbaj obișnuit. De asemenea se poate reproșa insuficienta aprofundare a conținutului dramatic, dîndu-se impresia unei redări exterioare, superficiale.

In partea a doua a concertului, orchestra a interpretat uvertura la opereta „Voievodul țiganilor", „Polca pizzicato" și „Marș egiptean"

de Johann Strauss, valsul „Schönbrunn" de Lanner și valsurile „Cetățenii vienezi" și „Fetițele vieneze" de Ziehrer.

Numele lui J. Strauss, Lanner și Ziehrer sînt strîns legate de dezvoltarea și apogeul valsului vienez. Prin lucrările lor, acești compozitori au dus muzica de dans — și îndeosebi popularul vals — la culmi artistice neatinse pînă la ei. Caracteristice sînt melodicitatea simplă și expresivă, plină de elan, avîntul tinerese, prospețimea, seninătatea, optimismul.

In interpretarea pieselor amintite mai sus, orchestra Filarmonicii din Sibiu s-a bucurat de un succes bine meritat. La cererea publicului entuziast atît „Polca pizzicato" de J. Strauss cît și valsul „Fetițele vieneze" de Ziehrer au fost repetate.

Dacă trebuie reproșat ceva interpretării, lucrul se datorește faptului că orchestra nu a cîntat întotdeauna cu elanul necesar. De multe ori se simțea o oarecare răceală, o indiferență din partea executanților, ceea ce împiedica o desfășurare cu mult mai dinamică a lucrării (de exemplu, în uvertura „Voievodul țiganilor" de J. Strauss).

O altă deficiență a orchestrei care s-a putut observa de altfel în ambele concerte, este acordajul insuficient de precis al instrumentelor de suflat.

De asemenea există o diferență de intensitate sonoră destul de mare între grupul coardelor și suflători, care prin întărirea primului grup și o judicioasă dozare s-ar putea ușor remedia.

★

Cele două concerte date de Filarmonica de Stat Sibiu sub bagheta dirijorului Henry Selbing, au dovedit în ciuda deficiențelor munca serioasă prin care acest colectiv caută să atingă un nivel artistic din ce în ce mai înalt în interpretarea diferitelor lucrări muzicale și calitățile sale interpretative.

Există toate premizele pentru ca, înmulțind și mai mult eforturile, această orchestră să corespundă înaltelor sarcini ce-i stau în față și să constituie într-adevăr un factor activ de culturalizare a maselor populare din R.P.R.

Recitalul pianistei Lidia Cristian

de LEON KLEPPER

laureat al Premiului de Stat

Un concert interesant și *sui generis* a fost acela al pianistei Lidia Cristian. Ar trebui să constituie o bizarerie relevarea faptului că originalitatea acestui concert a rezidat în primul rînd în însuși programul său, compus din... Sonate de Beethoven. Și totuși este un fapt că în viața noastră muzicală asemenea concerte sînt o raritate. Un fapt regretabil. Căci pentru intensificarea vieții noastre muzicale, pentru crearea unui nivel înalt de cultură muzicală a maselor iubitoare de muzică, concerte cît mai dese și mai bune cuprinzînd piesele de bază, temelia literaturii clasice, constituie mijlocul cel mai bun. In concertele de muzică de cameră auzim prea rar Bach, Beethoven, Brahms și chiar în concertele simfonice dacă nu ne putem plînge de Beethoven, regretăm absența de pe programe, aproape totală, de pildă, a concertelor brandemburgice.

In ceea ce privește îngrijorarea unor interpreți că un program exclusiv de Sonate de Beethoven nu ar atrage îndeajuns publicul, concertul pianistei Lidia Cristian ne-a dovedit contrariul: un public numeros, de la muzicienii noștri de frunte pînă la iubitorii de muzică din rîndul oamenilor muncii, a umplut Ateneul pînă la ultimul loc. Felicităm așadar pe pianistă în primul rînd pentru alegerea programului, cu atît mai mult cu cît chiar din ciclul Sonatelor de pian de Beethoven, ea a ales și ultimele două lucrări, de factură mai dificilă și pe care le auzim atît de rar.

★

In adevăr, programul cuprindea sonatele op. 31 nr. 2 (re minor), op. 110 (la bemol major) și op. 111 (do minor).

Două decenii din viața titanului creator despart ultimele două sonate de prima și cu toate acestea chiar în timpul creării sonatei op. 31 nr. 2, Beethoven în vîrstă de 32 ani, scria amicului său Krumpholtz: „Vreau să merg pe un drum nou". Și în adevăr, Sonata, cu toată prospețimea și simplicitatea ei, conține unele elemente noi: alternarea în prima parte a mișcărilor lente și rapide, anticipînd parcă Sonata Kreutzer și mai ales recitativul care apare și în Sonata op. 110, prevestind Simfonia a IX-a.

In ultimele două sonate apare și mai puternic spiritul revoluționar al compozitorului de la Bonn, care va duce către ultimele cvartete. O fantezie mai liberă înlocuiește rigiditatea formală a primelor părți. Astfel, în Sonata 110 o cantilenă senină, o amintire parcă din copilărie și din lumea lui Haydn, alternează cu o melodie dureroasă a compozitorului matur, trecut prin suferințele vieții; iar în Sonata 111 o temă puternică anunță din primele ei trei note, o expresivitate profund originală, întreaga viitoare perioadă romantică a unor Liszt și César Franck. Innoitoare este de asemenea in-

tegrarea, în Sonata 110, a unei Fugi, magistrală în construcţia ei şi în contrastul realizat prin intercalarea interludiilor de un caracter dureros („perdendo la forza, dolente") în tematica ei generală, plină de voinţă şi elan. O minunată temă cu variaţiuni încheie ultima Sonată de pian a lui Beethoven, deci întreg ciclul de Sonate al compozitorului, într-o atmosferă de lumină, seninătate şi linişte sufletească.

*

In slujba redării acestor lumi de sentimente, Lidia Cristian a pus o lăudabilă paletă de mijloace tehnice şi spirituale. In primul loc trebuie să recunoaştem o serioasă şcoală de bază. Este şcoala de pian a profesoarei Erbiceanu care împreună cu cea a profesoarei Musicescu face ca noi să putem fi mîndri de învăţămîntul pianistic în ţara noastră.

Unul din principiile de seamă ale şcolii Erbiceanu este respectarea textului autorului. S-ar părea un lucru simplu, dar în realitate cît de dificil şi rar realizat! Apoi această şcoală se ocupă insistent de calitatea sunetului, de continuitatea şi profunzimea sonoră a legato-ului, dobîndită prin acel Gewichtsspiel (cîntat prin greutatea braţelor) atît de important tocmai în redarea Adagio-ului beethovenian. Aşa se explică cum Lidia Cristian a reuşit să „cînte" la pian (cît de bine venite sînt expresiile franceze şi germane „singen", „chanter") a reuşit, zic, să ne „cînte" recitativul din Sonata op. 31, tranziţia de la tema I-a la tema a II-a din Adagio-ul aceleiaşi sonate, tematica fugii din op. 110, sau toată introducerea şi expoziţia Sonatei op. 111.

Dar deasupra poeziei sonore a unei melodii, Lidia Cristian ştie să ne emoţioneze şi prin poezia romantică a întregii sale concepţii. Aşa ne-au emoţionat mai ales momentele expresive din părţile lente. De asemenea momentele de mare amploare, cum este de pildă încheierea expoziţiei Sonatei op. 111 cu tema puternică, în bas, au reuşit să ne convingă. Ingrijirea şi claritatea cu care liniile basului sînt realizate este de asemenea o caracteristică a şcolii Erbiceanu în genere şi a Lidiei Cristian în particular.

Poate însă că în exagerarea şi exclusivitatea cu care liniile polifonice şi mai ales basul sînt scoase în relief există un pericol. Poate că unul din secretele de bază a prizei unei cantilene este tocmai refularea cît mai departe a tuturor celorlalte voci, cum ar fi cazul la însăşi expunerea temei cu variaţiuni din op. 111. După cum un pericol al exagerării şi exclusivităţii tehnicii „Gewichtsspiel"-ului rezidă poate în realizarea insuficient de spumoasă a unor pasaje, atunci cînd aceasta se cere, aşa ca în momentul revenirii temei I-a din Adagio-ul Sonatei op. 31, cînd mîna stîngă învăluie melodia în acele arabescuri vaporoase, planînd deasupra întregii claviaturi, sau în pasajele care urmează imediat după primele 12 tacte din Sonata op. 110.

Acestea sînt însă mici rezerve care sînt puse în umbră de edificiul serios al muzicalităţii şi al marilor posibilităţi şi mijloace pianistice ale Lidiei Cristian.

In adevăr însăşi alcătuirea programului ne dovedeşte că stăm în faţa unui artist de înaltă ţinută, în faţa unui interpret care preferă în arta sa valorile sobre unor exhibiţii superficiale cu care adesea, din păcate, mulţi artişti îşi culeg lauri efemeri.

Iar în ceea ce priveşte realizarea acestui program, am simţit în tot decursul concertului că avem de-a face cu un artist plin de răspundere, de curaj şi de conştiinciozitate. Lucrările executate au fost adîncite, profund simţite şi printr-un lung travaliu puse la punct pînă la ultima nuanţă.

In aşa măsură, încît de la concertul Lidiei Cristian am plecat cu toţii pătrunşi de seriozitatea şi înalta ţinută a pianistei.

Nu putem decît să dorim a o asculta pe Lidia Cristian cît mai des, atît în recitaluri cu programe interesante, cît şi ca solistă a concertelor noastre simfonice.

Prin sălile de concert

SALA ATENEULUI R.P.R.

6 şi 7 noiembrie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat. Dirijor: Mircea Basarab. In program: Glinka: Uvertura la „Ruslan şi Ludmila"; Taktakişvili: Concertul pentru pian şi orchestră, — solistă Josette Hîrsu; Musorgski: O noapte pe muntele pleşuv, poem simfonic; Cemberdgi: Suită de dansuri.

8 noiembrie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat din Sibiu. Dirijor: Henry Selbing. In program: Porumbescu-Bobescu: Rapsodia română; Liszt: Concert nr. 2 pentru pian şi orchestră în la minor, — solistă Magda Nicolau; Ceaikovski: Simfonia a V-a în mi minor.

9 noiembrie. — Concert de muzică vieneză dat de orchestra Filarmonicii de Stat din Sibiu. Dirijor: Henry Selbing. In program: Haydn: Simfonia „Sibiana" în sol major; Mozart: Rondo în re major pentru pian şi orchestră, — solistă: Elvira Loebe; Schubert: Uvertura la „Rosamunde"; Strauss: Uvertura la „Voievodul ţiganilor"; Lanner: „Schönnbruner" — vals; Strauss: Polka pizzicato şi Marş egiptean; Ziehrer: „Citadinii vienezi" şi „Fetiţe vieneze" - vals.

12 noiembrie. — Recital de pian dat de Lidia Cristian. In program: Beethoven: Sonata op. 31 nr. 2 în re major; Sonata op. 110 în la bemol major şi Sonata op. 111 în do minor.

13 şi 14 noiembrie. — Festival

Ceaikovski prezentat de orchestra Filarmonicii de Stat. Dirijor: Matei Socor. In program: Simfonia a VI-a „Patetica", Concertul pentru pian și orchestră nr. 1, solistă Magda Nicolau și Capriciu italian.

15 noiembrie. — Recital de pian dat de Aurelia Cionca. In program: Chopin: Sonata op. 35 în si bemol major; Patru impromptu-uri: op. 29 în la bemol major, op. 36 în fa diez major, op. 51 în sol bemol major, Fantezie-Impromptu, op. 66 în do diez minor; Liszt: Sonetto del Petrarca, Legenda în mi major, Nocturna nr. 2 și Rapsodia ungară nr 12.

18 și 22 noiembrie. — Concert simfonic dat de orchestra simfonică Radio. Dirijor: Constantin Silvestri. In program: César Franck: Simfonia în re minor; Richard Strauss: Concert pentru corn și orchestră, solist Paul Staicu; Musorgski-Ravel: „Tablouri dintr-o expoziție".

20 și 21 noiembrie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii de Stat. Dirijor: George Georgescu. In program: Brahms: Simfonia a II-a; Paganini: Concert pentru vioară și orchestră în re major, solist Ion Voicu; Wagner: Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg".

21 noiembrie. — Recital de pian dat de Wladyslav Kedra (R. P. Polonă). In program: Bach-Busoni: Toccata în do major; Gluck-Sgambati: Melodie; Schumann: Toccata; Liszt: Sonata în si minor; Chopin: Nocturna în do minor, Două studii, Patru mazurci, Andante spinato și Poloneza în mi bemol major; Bacewiczowna: Suită pentru copii; Müller: Mazurcă; Szymanowsky: Studiu în si bemol major; A. Rubinstein: Studiu de concert în do major.

22 noiembrie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii din Dresda. Dirijor: prof. Heinz Bongartz. In program: Bach: Preludiu și Fugă în mi bemol major; Haydn: Simfonia concertantă în si bemol major op. 84, pentru vioară, violoncel, oboi, fagot și orchestră; Prokofiev: Simfonia clasică; Richard Strauss: Till Buchoglindă, poem simfonic; Wagner: Uverturile la operele „Tannhäuser" și „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg".

24 noiembrie. — Concert simfonic dat de orchestra Filarmonicii din Dresda. Dirijor: prof. Heinz Bongartz. In program: Beethoven: Uvertura „Leonora III"; Reger: Variațiuni pe o temă de Mozart; Brahms: Simfonia I-a în do minor; Beethoven: Uvertura „Egmont"; Wagner: Uvertura la „Tannhäuser".

25 și 29 noiembrie. — Recital de orgă dat de Helmuth Plattner. In program: D. Buxtehude: Passacaglia în re minor, Ciacona în do minor, Preludiu, Fugă și Ciaconă; J. S. Bach: Coral, Preludiu și Fugă în mi bemol major; César Franck: Coral în la minor; Liszt: Variațiuni pe o temă de Bach.

27 și 28 noiembrie. — Concert dat de orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat. Dirijor: Mircea Basarab In program: Weber: Uvertura la „Oberon"; Haydn: Simfonia nr. 88 în sol major; Chopin: Concertul pentru pian și orchestră în fa minor, — solist Wladyslav Kedra (R. P. Polonă); Chabrier: „Espana".

28 noiembrie. — Concert vocal dat de: soprana Lia Hubic, mezzosoprana Ecaterina Vîlcovici, baritonul Constantin Ursulescu și tenorul Victor Ivănescu, soliști ai Operei de Stat din Cluj. In program: arii din operele compozitorilor: Dargomîjski, Musorgski, Verdi, Bizet, Saint-Saëns, Donizetti, Leoncavallo, Puccini, Chopin, Massenet, Meyerbeer, Meitus, Klee, Brediceanu, Voileanu. La pian: Alexandru Taban.

SALA DALLES

1 noiembrie — Concert dat de elevii Școlii elementare medii de muzică din București, în cinstea compozitorului R. M. Glier, artist al poporului din U.R.S.S. In program: Glier, Vlasov, Ceaikovski, Beethoven, Mozart, Chopin, Brediceanu și Dumitrescu.

5 noiembrie — Concert de muzică sovietică. In program: Hodgea Einatov: Trio în si minor interpretat de Henry Brendier-vioară, Serafim Antropov-violoncel, Helmuth Plattner-pian; Piese vocale de Hacaturian, Șostakovici și Muradeli, interpretate de Nicolae Secăreanu, la pian Nicolae Rădulescu; Eugen Kapp: Sonata în do minor pentru violoncel și pian interpretată de Serafim Antropov-violoncel, Ion Filionescu-pian; S. Vasilenko: Suita pe teme populare turcmene pentru cvartet de suflători și instrumente de percuție, interpretată de: Filip Pitaru Bulimar-flaut, Ion Danie-oboi, Dumitru Ungureanu-clarinet, și Dumitru Lepădatu-baterie.

6 noiembrie. — Concert-lecție organizat de Filarmonica de Stat cu subiectul: „Polifonia și armonia". Conferențiar prof. G. Breazul.

10 noiembrie. — Concert de muzică din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea dat de V. S. Jianu-flaut, Radu Aldulescu-violoncel și Dagobert Bucholz-pian. In program: Antonio Lotti: Trio în sol major; Jean Marie Leclair: Trio în re major; François Francoeur: Sonata în mi major pentru violoncel și pian; Giovanni Platti: Sonata în la major pentru flaut și pian; J. B. Loeillet: Trio în si minor; Haydn: Trio în fa major.

13 noiembrie. — Concert-lecție organizat de Filarmonica de Stat cu subiectul „Despre formele muzicale". Conferențiar prof. Tudor Ciortea.

15 noiembrie. — Adunare festivă consacrată marelui compozitor ceh Dvorak, sub auspiciile Comitetului Permanent pentru Apărarea Păcii din R.P.R., Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea și Uniunii Compozitorilor din R.P.R. A conferențiat Sabin Drăgoi despre „Viața și opera lui A. Dvorak". A urmat un program muzical cuprinzînd: Partea a doua din Simfonia V-a (magnetofon); Sonatina op. 100 interpretată de Henry Brendier-vioară și Ion Filionescu-pian; lieduri interpretate de soprana Lila Cristescu, la pian: Nicolae Rădulescu; Trio „Dumki" op. 90 interpretat de Henry Brendier-vioară, Serafim Antropov-violoncel și Ion Filionescu-pian.

17 noiembrie. — Concert închinat operelor lui Gabriel Fauré. In program: Sonata op. 13 nr. 1 în la major, interpretată de Lucian Savin-vioară și Mihail Andricu-pian; lieduri cîntate de soprana Yolanda Mărculescu, la pian Mihail Andricu; Cvartet cu pian op 15 nr. 1 în do minor, interpretat de Lucian Savin-vioară, Wilhelm Berger-violă, Alfons Captanovici-violoncel, Mihail Andricu-pian.

19 noiembrie. — Concert de sonate dat de Ion Fotino-violoncel și Maria Fotino-pian. In program: N. Miaskovski: Sonata op. 12 în re

major ; C. Saint-Saëns : Sonata op. 32 în do minor ; F. Mendelsohn-Bartholdy : Sonata op. 58 în re major.

20 noiembrie. — Concert-lecție organizat de Filarmonica de Stat cu subiectul : „Formele muzicale" (continuare). Conferențiar : prof. Tudor Ciortea.

24 noiembrie. — Concert vocal de muzică românească interpretat de Cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat : soprana Emilia Petrescu-Cioroeanu, mezzo-soprana Elena Cernei, tenorul Aurel Alexandrescu, baritonul Alexandru Voinescu precum și de basul Francisc Adorjan. La pian : Nicolae Rădulescu In program : Gh. Stephănescu, Constantin Silvestri, Tiberiu Brediceanu, Paul Constantinescu, Diamandi Gheciu, Lucian Teodosiu, Nicolae Valeriu și Luciliu Olteanu.

25 noiembrie. — Concert-lecție organizat de Filarmonica de Stat cu subiectul „Formele muzicale" (partea a III-a). Conferențiar prof. Tudor Ciortea.

SALA PATRIA

19 noiembrie. — Concert dat de orchestra simfonică a Cinematografiei. Dirijor : Silviu Pantîru. In program : Mihail Andricu : „Patru tablouri rustice"; Schubert : Simfonia a V-a ; Alabiev : Privighetoarea; Mozart : Aria Reginei nopții din „Flautul fermecat", solistă soprana Magda Ianculescu ; Wagner : uvertura la „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"; Mozart : Concertul în re major pentru flaut și orchestră, solist V. Jianu.

SALA C.C.S.

14 noiembrie. — Spectacol de gală dat de Ansamblul de Stat de dansuri populare al R.S.S. Moldovenești. In program : dansuri din republicile sovietice și românești. Conducerea artistică : N. A. Bolotov, maestru emerit al artei din R.S.S. Moldovenească; conducerea muzicală : S. B. Aranov, artist al poporului din R.S.S. Moldovenească.

O carte despre Borodin[1])

de T. CONSTANTIN

In țara noastră apar cărți științifice numeroase. Ingineri, medici, economiști, tehnicieni, oameni de cele mai felurite profesii, găsesc întotdeauna cîte ceva nou în librăriile noastre. Din acest punct de vedere, editurile au neglijat pînă nu de mult o categorie însemnată de oameni: iubitorii de muzică. Dacă privim cataloagele editurilor în ultimii ani, vom întîlni numeroase tipărituri de note muzicale, dar lucrări de muzicologie... nu-s!

După apariția unei rîndunele care n-a făcut primăvara „Muzica sovietică în plin avînt" în 1951, a existat o pauză și în traducerea de lucrări muzicale.

Anul trecut, cam pe vremea acesta, a apărut micul volum „P. I. Ceaikovski despre operă" cuprinzînd fragmente din scrisorile și articolele marelui clasic. De curînd, cu prilejul Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice, a fost scoasă de sub teascurile tipografiei traducerea[2]) unei monografii despre Borodin, aparținînd lui T. Popova. Volumul „Borodin" de T. Popova a apărut în U.R.S.S. în „Biblioteca școlarului", dar interesul pe care-l trezește depășește cu mult limitele vîrstei școlare, cu atît mai mult, cu cît în țara noastră n-a mai apărut nici o monografie despre Borodin.

Lucrarea lui T. Popova poate fi considerată un adevărat model al genului. Ea nu este o lucrare academică, rece, despre marele muzician rus (1833—1897) ci o foarte agreabilă și documentată povestire despre viața și opera sa.

Deși socotim că nu este sarcina recenzentului să urmărească din aproape în aproape firul povestirii dintr-o carte, vom căuta totuși să-l prezentăm cititorilor pe scurt.

Primul capitol, intitulat „Chimie și muzică" ne introduce în atmosfera epocii și în acel specific al vieții marelui compozitor. Dintru început îl vedem împărțit între pregătirea sa de chimist și acea genială „vioară a lui Ingres" care a constituit-o muzica pentru el.

Apoi, în capitolul al doilea, „Anii copilăriei", începe povestirea propriu-zisă a vieții lui Borodin. La pagina 13 întîlnim o precizare foarte interesantă într-o notă la subsol; o reproducem: „In cîteva din biografiile lui Borodin, tatăl său L. S. Ghedeanov, este inexact pomenit drept un cneaz gruzin (imeretin). De curînd S. A. Dianin a stabilit că L. S. Ghedeanov (1772—1840) aparținea vechiului neam al cnejilor tătari de pe Volga, Ghedea, care stăpînea domenii în gubernia Saratov. L. S. Ghedeanov se înrudea prin mama sa, cu una din familiile cnejilor imeretini".

In capitolul următor facem cunoștință cu primele compoziții muzicale ale lui Borodin. Il vedem împrietenindu-se cu tînărul Alexandr Nicolaevici Serov, cel ce avea să se facă cunoscut în Rusia ca un eminent critic muzical și compozitor. Borodin scria în acea vreme fugi, sonate pentru flaut sau violoncel, cvartete, trio-uri, studiind singur, cu tenacitatea care-l caracteriza, armonia și polifonia. Acestea se petreceau în anii studenției, care se scurseră pe nesimțite.

Il găsim apoi pe Borodin, în 1856, lucrînd la un spital militar. T. Popova povestește cu multă plasticitate cunoscuta întîlnire dintre Borodin și Musorgski în camera de gardă a spitalului.

Borodin a plecat de nenumărate ori în străinătate. El era trimis în calitate de chimist pentru a avea posibilitatea să desfășoare în bune condiții complicatele cercetări experimentale pe care le proiectase și a căror realizare era aproape imposibilă în Rusia din vremea aceea.

Cu multă finețe descrie T. Popova și înfiriparea acelei dragoste puternice care a legat de-a lungul vieții lor pe Borodin și pe soția sa. (După cum se știe aceasta a murit doar la patru luni, după moartea lui Borodin, neputînd suporta greaua pierdere suferită).

Deosebit de interesante sînt capitolele legate de prietenia creatoare care l-a unit pe Borodin de ceilalți membri ai „mănunchiului puternic" — Balakirev, Rimski-Korsakov, Modest Musorgski și Țezar Kiui, precum și de V. V. Stasov.

Cititorul urmărește cu interes munca lui Borodin asupra Simfoniei a II-a „Bogatîrskaia" (sau cum i se spune la noi „a bravilor") și a operei „Cneazul Igor", precum și a altor lucrări (aceste capitole cuprind exemple muzicale). Bazată pe documente istorice, T. Popova povestește întîlnirea dintre Borodin și Liszt, subliniind prietenia ce i-a legat pe cei doi mari muzicieni ai veacului trecut.

Din lucrarea lui T. Popova îți creezi o imagine vie a lui Borodin, a vieții și activității sale, a frămîntărilor și realizărilor lui. Este o carte care aduce contribuții prețioase la cunoașterea mediului intelectual, în general și a celui muzical, în special, în Rusia din a doua jumătate a veacului trecut.

E o carte care trebuie citită!

1) T. Popova: „Borodin", Editura „Cartea Rusă", 1954.

2) de Yvonne Hasan — Solomon și Olga Efremov.

Sovetskaia Muzîka nr. 9 şi 10/1954

nr. 9

In dezvoltarea muzicii realiste are o însemnătate deosebită studierea continuă a creaţiei muzicale populare. Despre aceasta vorbeşte scrisoarea deschisă adresată de muzicieni sovietici ca T. Hrennikov, V. Zaharov, I. Şaporin, D. Kabalevski, R. Glier, A. Haciaturian, D. Şostakovici, M. Koval, G. Veriovka, ş. a. preşedintelui Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., A. N. Nesmeianov. In scrisoare se arată necesitatea creării unei baze ştiinţifice pe lîngă Academie care să culeagă, să studieze şi să răspîndească creaţia populară.

Sub titlul „Mîndria muzicii sovietice" se publică scurte prezentări ale compozitorilor I. A. Şaporin, D. D. Şostakovici, A. I. Haciaturian cărora li s-a decernat de curînd titlul de Artist al poporului din U.R.S.S. (vezi şi revista „Muzica" nr. 7-8-1954).

In articolul „Trăsături noi în simfonismul georgian", V. Belîi şi V. Vanslov prezintă trei lucrări simfonice audiate în cadrul plenarei Uniunii Compozitorilor georgieni (iunie 1954): Simfonia a III-a „Şamgori", a lui S. Mşvelidze, Simfonia a II-a de O. Taktakîşvili şi Simfonia I-a de S. Tinţadze. La plenară au fost audiate şi alte lucrări de Balancivadze, Teodoradze, Toradze, Davitaşvili, Sokieli, Kvernadze, Gordeli, ş. a. dintre care unele sînt prezentate succint în cadrul articolului.

In numărul 8-1954 al revistei „Sovetskaia Muzîka" a fost analizată simfonia a VII-a de Ianis Ivanov. In acest număr se prezintă lucrarea unui alt compozitor leton: Simfonia I-a de Adolf Skulte. Autorul articolului, N. Griunfeld, arată că în noua sa creaţie, A. Skulte a încercat şi în mare măsură a reuşit să trateze la un înalt nivel artistic tema luptei pentru pace. După ce prezintă pe scurt date biografice despre compozitor, autorul articolului analizează în amănunţime cele patru părţi ale lucrării subliniind marile calităţi precum şi lipsurile ei.

Articolul „Insemnările unui interpret" de David Oistrah, a fost reprodus şi de revista noastră (vezi „Muzica" nr. 9-1954).

Rubrica „Creaţia tineretului" a devenit o rubrică permanentă a revistei „Sovetskaia Muzîka". In numărul de faţă sînt prezentate analitic şi critic „Fantezia siberiană" de E. Svetlanov şi I. Iakusenko (S. Aksiuk), poemul simfonic „In amintirea poetului" de Ikram Akbarov (N. Iudenici) şi lucrări ale tinerilor compozitori din Odessa.

Despre tradiţionalele cîntece „Ligo", care răsună în noaptea de 23-24 iunie în Letonia, după terminarea lucrărilor agricole de primăvară, ne vorbeşte studiul bogat exemplificat al lui V. Vinogradov.

Un interesant articol despre lăutarii care au trăit şi au vizitat oraşele şi satele de pe teritoriul R.S.S. Moldoveneşti este iscălit de tînărul muzicolog moldovean V. Kotlearov. El arată marea însemnătate a lui Barbu Lăutaru şi prezintă preţioase informaţii despre lăutari ca Iancu Perja, Costache Marin, Gheorghe Herar şi Costache Parno.

Despre cîntăreaţa populară rusă Anastasia Lebedeva scrie P. Makienko. El prezintă viaţa şi activitatea acestei artiste cunoscută în întreaga Uniune (a murit în 1953).

Rubrica „Problemele moştenirii" cuprinde studiul lui M. Druskin despre „Idealurile de operă la Verdi". După ce caracterizează viaţa şi opera marelui compozitor italian, subliniind năzuinţa sa către libertate, profundul său patriotism, însuşirea şi dezvoltarea creatoare de către el a tradiţiilor democratice ale culturii muzicale italiene, M. Druskin prezintă concepţia lui Verdi despre condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească un bun libret de operă, strînsa colaborare existentă între el şi libretişti şi marea sa exigenţă faţă de dramaturgia, planul scenic, caracterul concentrat al textului, forma literară a libretului. De asemenea este analizată şi metoda sa de lucru asupra părţii muzicale a operei, precum şi alte aspecte ale principiilor fundamentale ce au stat la baza activităţii de creaţie a lui Verdi.

La rubrica „Glinkiana" se publică articolul „O partitură necunoscută a lui Glinka". Este vorba de orchestrarea unui cîntec cu profund conţinut social al lui Dargomîjski. Aceasta constituie singura dovadă a contactului pe care Glinka l-a avut cu muzica lui Dargomîjski.

Se publică din nou de asemenea amintirile lui A. K. Glazunov despre Rimski-Korsakov (apărute iniţial în 1909), documente în legătură cu premiera operei „Angelo" de T. Kiui, precum şi traducerea mai multor poezii scrise de Robert Schumann în 1844 în legătură cu vizita sa în Rusia (Clopotul lui Ivan cel Mare, Bonaparte la Moscova, Francezii la porţile Moscovei).

La rubrica „Teatrul muzical" se publică articole critice: „Cu privire la noua stagiune de operă" (redacţional), „Să educăm maeştri ai scenei de operă" (de E. Groşeva, apare în cadrul discuţiilor), „Teatrul din Molotov la Moscova" (R. Dobrînina). Munca şi planurile instituţiilor sovietice care organizează concerte este analizată în articolul redacţional „Despre munca de organizare a concertelor". Apar şi cronici despre corul „Piatnîţki", un concert dedicat lui A. Haciaturian ca dirijor şi compozitor, execuţia în concert a operei „Natalka-Poltavka" de I. Kotliarevski, ş a.

Se publică de asemenea articolul „Despre arta cîntatului în cor" de E. Pronin, profesor la Institutul pedagogic muzical „Gnesin".

Rubrica „De peste hotare" este bogată. Găsim articolul „Zece ani" de A. Vieru, „Să creezi pentru popor" de Petko Stainov, „Seminarul internaţional al tinerilor muzicologi" de

I. Sviridova și P. Savințev, „Institutul de folclor din București" de Sabin Drăgoi, „Scrisoare din Londra" de G. Senior, ș.a.

De asemenea apar scrisori ale cititorilor, o revistă a presei, însemnări bibliografice și notografice, materiale de satiră, etc.

Ca supliment muzical al revistei „Sovetskaia Muzîka" nr. 9-1954 apar „Coruri a capella".

nr. 10

Articolul redacțional cu care se deschide numărul 10 al revistei „Sovetskaia Muzîka" este consacrat problemelor educației tinerilor compozitori. Subliniind realizările de seamă obținute de tinerii compozitori sovietici în anii din urmă, articolul se oprește și asupra unor lipsuri din educația lor ideologică și artistică. Preocuparea uneori insuficientă a cadrelor corpului didactic a dus la apariția unor tendințe de formalism, de subapreciere a moștenirii clasice, precum și la alte lipsuri în rîndurile unor tineri compozitori. Articolul arată pe larg necesitatea și însemnătatea studierii moștenirii clasice, a cîntecului popular precum și a celor mai valoroase lucrări contemporane. Partea a doua a articolului este consacrată muncii Uniunii Compozitorilor cu tineretul. Secretariatul Uniunii a adoptat o hotărîre în care se prevede organizarea pe lîngă Secretariat a unei secții a tinerilor compozitori; să recomande organizarea unor secții asemănătoare la Uniunile republicane și regionale; să prezinte la ședințele Secretariatului rapoarte cu privire la activitatea creatoare a tinerilor creatori; să organizeze la Casa Centrală a Compozitorilor cicluri de concerte din operele tinerilor; să analizeze împreună cu conducătorii Institutiilor muzicale din Moscova creațiile studenților de la compoziție și ale absolvenților din anul 1954. Inafară de aceasta tinerii vor fi îndrumați să cunoască viața marilor șantiere, a colhozurilor, a regiunilor pămînturilor desțelenite, etc.

Sub titlul „Prietenia marilor popoare" cunoscutul compozitor sovietic V. G. Zaharov oglindește în articolul său aspecte ale prieteniei de nezdruncinat dintre poporul sovietic și poporul chinez.

Studiul „Problema conflictului în muzica simfonică" de M. Tarakanov, a fost reprodus în nr. 10 al revistei „Muzica". Cunoscutul muzicolog I. Nestiev analizează în articolul „Intîlnire cu tinerii", cvartetele de coarde ale tinerilor compozitori M. Marutaiev și A. Ciugaev. Dacă în cvartetul lui Marutaiev, I. Nestiev subliniază o seamă de calități (și anumite deficiențe în cea ce privește folosirea resurselor polifonice ale ansamblului și lipsa de pregnanță a temelor), lucrarea lui A. Ciugaev este criticată pentru orientarea sa antirealistă și nereușita ei artistică. Arătînd că ambii compozitori sînt talentați, I. Nestiev subliniază răspunderea pe care o au Uniunea Compozitorilor și critica muzicală în justa lor ajutorare și îndrumare.

Compozitorul Nikolai Peiko este cunoscut prin prelucrările de folclor muzical moldovenesc, iacut, bașkir, ciuvaș, etc. Karen Haciaturian analizează una din cele mai recente creații ale lui Peiko: „Fantezia pe teme finice". Lucrarea pentru vioară și orchestră este extrem de reușită — arată K. Haciaturian, atrage prin frumusețea melodiilor, prin bucuria de viață pe care o respiră, prin coloritul ei național și frumoasa orchestrație.

Rubrica „Tribuna" cuprinde articolele lui I. Dzerjinski („Probleme ale genului de operă"), L. Poliakova („Tema contemporană în operă"), P. Apostolov („Din nou despre imaginile negative și despre metodele de polemică"), în care autorii dezvoltă o seamă de idei personale interesante cu privire la probleme actuale ale dezvoltării muzicii și criticii muzicale sovietice.

In nr. 10 se continuă publicarea rubricii „Glinkiana". Iaroslav Prohazka, cunoscut muzicolog ceh, autorul unei serii de lucrări despre teatrul ceh, semnează articolul „Glinka în Cehia", în care, după ce ridică problema marii influențe exercitată de clasicul muzicii ruse asupra compozitorilor cehi, aduce o serie de contribuții științifice personale la luminarea raporturilor lui Glinka cu Cehia.

Tot despre probleme de istoria muzicii tratează și M. Sabînina în articolul „Laroș și Ceaikovski" publicat cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea marelui critic Gherman Laroș, precum și A. Kenigsberg în studiul „Eroica națională în opera lui F. Liszt."

Rubrica „Aspecte din zilele noastre" cuprinde articolele: „Dragostea poporului pentru artă" (despre muzica la „Expoziția Agricolă Unională") de A. Morov, „Intîlniri pe pămînturi desțelenite" (actorii Teatrului Mare, Teatrului Vahtangov, Teatrului de Estradă și de operetă din Moscova în vizită în Kazahstan) de B. Nikiforov, „Despre cîntul polifonic" (notele unui conducător de cor) de M. Moldavin.

Cunoscutul compozitor A. Doluhanian ridică în articolul intitulat „Continuăm discuțiile despre muzica ușoară", unele probleme legate de dezvoltarea muzicii ușoare în U.R.S.S.

Rubrica „De peste hotare" cuprinde materiale foarte bogate. Astfel este publicat articolul lui E. Lin despre „Cîntecele populare din China nouă" apărut în revista „China populară", precum și amplul studiu despre instrumentele muzicale chineze semnat de Li-Iuan-Tin, un muzicolog și violoncelist chinez de seamă. Compozitorul japonez Goro Sudo, deputat în parlamentul japonez, face o interesantă, deși succintă, prezentare a dezvoltării istorice a muzicii compozitorilor din Japonia și a vieții muzicale din vremea noastră.

In revistă sînt publicate nu-

meroasele materiale de cronică muzicală, recenzii de noi tipărituri, prezentarea unor reviste de muzică de peste hotare, printre care și „Muzica" (vezi nr. 9 din revista noastră), revista presei, scurte știri de la Uniunea Compozitorilor, etc.

Ca supliment muzical al revistei „Sovetskaia Muzîka" nr 10 1954, se publică „Arii și scene din opere sovietice".

CALENDAR MUZICAL

4 decembrie

1950 — a murit la Geneva pianistul romîn Dinu Lipatti.

17 decembrie

1749 — s-a născut la Aversa compozitorul Domenico Cimarosa.

2 ianuarie

1915 — moare la Viena compozitorul maghiar Karl Goldmark.

6 ianuarie

1835 — s-a născut la Viena Țezar Antonovici Kiu', compozitor și critic din „Grupul celor cinci".

19 ianuarie

1951 — moare la București compozitorul C. C. Nottara.

20 ianuarie

1870 — s-a născut la Henssy (Belgia) compozitorul Guillaume Lekeu.

21 ianuarie

1855 — s-a născut la Paris compozitorul Ernest Chausson.

29 ianuarie

1893 — s-a născut la Vorumioc (Tîrnava Mare) compozitorul romîn Marțian Negrea.

CUPRINSUL:

Pentru pace şi securitate colectivă în Europa	* * *	1
PROBLEME ŞI DISCUŢII		
Din experienţa de creaţie a muzicii programatice	*Alf. Alessandrescu*	3
În legătură cu unele probleme ale muzicii cu program	*Al. Spirea*	7
Să sprijinim dezvoltarea muzicii de fanfare	*Col. D. Eremia*	14
DIN VIAŢA UNIUNII		
Vizita reprezentanţilor conducerii Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în provincie	* * *	23
Pe marginea discuţiilor de la cenaclele Uniunii Compozitorilor	* * *	23
Un concurs de muzicologie	* * *	27
MANUSCRISE ŞI DOCUMENTE		
Răsfoind memoriile lui Caudella — *30 ani de la moartea compozitorului* —	*V. Cosma*	28
Vechi tipărituri muzicale la Cluj	*Şt. Lacatoş*	36
DE PESTE HOTARE		
Viaţa muzicală în R. P. Polonă — *articol scris special pentru revista „Muzica“* —	*W. Kotonski*	39
Impresii de neuitat din R. P. Chineză	*I. Voicu*	42
Aspecte ale vieţii muzicale din R. P. Ungară	*R. Drăgan*	44
Presa străină despre muzicienii noştri	* * *	49
VIAŢA MUZICALĂ		
Premiera de gală a baletului „Călăreţul de aramă“ de R. M. Glier	* * *	55
Concert închinat operelor maestrului Enescu	*I. Proca*	56
Concert de muzică de cameră închinat „Grupului celor cinci“	*V. Cristian*	58
Un concert al orchestrei simfonice Radio	*S. Georgescu*	59
Turneul orchestrei Filarmonice „Banatul“ din Timişoara	*A. Hoffman*	61
Turneul orchestrei Filarmonice din Sibiu	*Fr. Wanek*	62
Recitalul pianistei Lidia Cristian	*L. Klepper*	64
Prin sălile de concert	* * *	65
RECENZII		
O carte despre Borodin	*T. Constantin*	68
Sovetskaia Muzîka nr. 9 şi 10/1954	* * *	69
Calendar muzical		71

SUPLIMENTE:

G. Breazul

RAPORTURI MUZICALE ROMÎNO-RUSE

32 pag — 2 lei

PIESE MUZICALE INSTRUMENTALE

64 pag — 10 lei

BIBLIOTECA „ASTRA“ SIBIU

G. Breazul

RELAŢII MUZICALE ROMÎNO-RUSE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUPLIMENT
Nr. 11-12/1954
„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

RAPORTURI MUZICALE ROMÎNO-RUSE

I.—Introducere. La fundarea Conservatorului din Bucureşti, un profesor rus, Arhimandritul Visarion. Coruri de muzică armonică în Moldova.—II.—Cîntecul despre oastea lui Igor. Cele mai vechi raporturi. Mărturii filologice şi folclorice.—III.—Slavonismul cultural.—IV.—Secolul al XVIII-lea. Dimitrie şi Antioh Cantemir. Războaie ruso-turce.—V.—Ofiţeri ruşi în Principatele romîneşti, baluri, dansuri străine, concerte.—VI.—Influenţa occidentală venită prin ruşi. Menţiuni din rapoartele ambasadorilor ruşi.—VII. —Muzica militară.—VIII.—„Horul cîntăreţilor stabului oştirii". „Aşezămîntul corpului cîntăreţilor bisericii domneşti de la Curtea veche". „Muzica vocală".—IX.—Gavriil Musicescu.—X.—Muzicanţi romîni în Rusia; Lăutari.—XI—Muzica rusă în principatele romîneşti.—XII.—Ecouri în cotidianele de specialitate.—XIII.—Incheiere.

I.

In ziua de 22 octombrie crt. s-au împlinit 90 de ani de la publicarea decretului dat de Alexandru Ioan I (Cuza) „pentru formarea unui Conservatoriu de muzică şi declamaţiune în Bucureşti şi a altuia în Iaşi" [1]). In „Registru de presenţa profesorilor" [2]), la începutul primului an de funcţionare, 1864—1865, semnează în dreptul obiectului de studiu „Muzica bisericească", *A. Visarion,* nume prevăzut şi în broşura publicată în cursul anului, la „clasa chorului vocal bisericesc al internatului", fiind: „maestru şi compositor părintele Arch. Visarion" [3]). Cine este acest Visarion? — Răspunde, din anul 1881, învăţatul istoric Episcop Melchisedek, marele îndrumător şi sprijinitor al lui Gavriil Musicescu: „Incă de demult, mai întîi în Bucureşti, s-a format sub domnia lui Alex. Ghica o *şcoală de cîntare bisericească armonică* sub conducerea Arhimandritului *Visarion, rus de origină.* Această şcoală a produs *cel dintîi chor romîn de cîntări bisericeşti armonice.* Arhimandritul menţionat *a prefăcut pe romîneşte o mare parte din cîntările armonice ale bisericii ruseşti.* Curînd după aceea, muzica aceasta s-a introdus şi în Moldova, mai întîi în seminarul de la Socola, în domnia lui Mihail Sturdza. Şi aici *muzica bisericii ruseşti* a servit de bază, şi chiar cîntări prelucrate la Bucureşti în şcoala muzicală a lui Visarion" [4]). Titus Cerne, fost profesor la Conservatorul de muzică din Iaşi, crede probabil că „la Mînăstirea Neamţului exista cor cam pe la 1800, dacă nu şi mai de înainte; despre aceasta ne probează cărţile de muzică corală, ce se află în biblioteca mînăstirii Neamţului, scrise cu *notaţiunea* cea întăi, numită *sinodală* din Petersburg. Mai mult se ştie că încă de pe timpul fericitului egumen *Paisie* în Mînăstirea Neamţului, strana stîngă *cînta în limba slavonă în cor"* [5]). In documentatul său studiu asupra corurilor bisericeşti de muzică vocală armonică în Moldova, istoriograful muzical *Burada,* cu privire la „corul de muzică vocală de la Mînăstirea Neamţul", arată că el este înfiinţat de arhimandritul Paisie, născut în oraşul Poltava din Rusia în anul 1722, care după spusa bătrînilor, era romîn de origine şi anume din acei moldoveni duşi în Rusia cu Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei. „Stareţul Paisie care cunoştea înflorirea bisericii ortodoxe de pe aiurea, dorind a îndeplini şi a îndrepta multe lipsuri ale bisericii noastre contimporane atunci apăsată de grecism, a socotit că ar fi de mare nevoie să înfiinţeze o *şcoală de cîntări armonice (cor vocal)* pe lîngă vechea şcoală de cîntări bisericeşti unisonice (psaltichia) aflate înainte de a veni el în acel chinoviu. Aşa cam *pe la 1782* el înfiinţă pe lîngă şcoala de psaltichie, *o mare secţie de cîntări bisericeşti corale după sistemul liniar europenesc,* cu cuvintele însă în *limba slavonă;* pentru aceia, acel cor s-a numit *Corul rusesc de muzică vocală,* spre a se deosebi de secţia cîntărilor orientale" [6]). Burada adaugă că dascăli la această aşa-numită *şcoală slavonă de cîntări*

1) „Monitorul", jurnal oficial al Principatelor Unite Romîne, nr. 227, 10/22 octombrie 1864, pag. 1057.

2) Arhiva Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

3) Programa de studiile predate în cursul anului scolastic 1864—65 la Conservatorul de muzică şi declamaţiune, Ministerul Just. Cult. şi Instrucţiunii Publice, Bucuresci, Imprimeria Statului, 1865, pag. 7.

4) Episcop Melchisedek. Memoriu pentru cîntările bisericeşti în Romînia în „Biserica ortodoxă romînă" (Bucureşti) A. VI, nr. 1 (Ianuarie 1882), pag. 40.

5) Titus Cerne. — Relativ la prima înjghebare a muzicii corale în ţară, în „Arta" (Iaşi), A. I nr. 18 (25 mai 1884) pag. 285.

6) Teodor T. Burada. — Corurile bisericeşti de muzică vocală armonizată în Moldova. — în „Arhiva" (Iaşi), volum jubiliar ,anul XXV (1914), pag. 308.

bisericești erau călugări mai bătrîni care *învățaseră cîntările corale rusești în Kiev și în alte părți ale Rusiei*, mulți poate dintre coloniștii romîni duși în Rusia cu Cantemir. *Corul rusesc* cînta întreaga slujbă bisericească, nu numai liturghia, cum cîntă pînă azi toate corurile bisericești, ceea ce însemnează că repertoriul acelui cor era foarte bogat și variat, cuprinzînd toate cîntările de la slujbele de seară, de dimineața și privigherile de noapte. Slujba bisericească se făcea *jumătate în limba romînă (psaltichic) și jumătate în limba rusească (corul vocal)*. *Repertoriul corului* era format din muzică ce se cînta în *Galiția* și în *Rusia, tipărită în cea mai mare parte la Kiev în Rusia*. Multe heruvice, chinonice și cîntări de privigheri se cîntau după manuscrise, copii sau prelucrări făcute de coriști; unele din ele s-au păstrat pînă mai tîrziu în *„biblioteca rusească"* din mănăstirea Neamțu. Corul vocal rusesc ajunsese la așa de mare renume, încît în 1834, la încoronarea domnitorului Moldovei Mihail Grigore Sturza, a fost adus la Iași, ca să dea răspunsurile la slujba liturghiei solemne. Intre anii 1850—1859 corul era adeseori chemat la Iași ca să cînte atît la hramul bisericii sf. Nicolae cel domnesc, cînd era și ziua onomastică a Impăratului Rusiei, Nicolae Pavlovici, cît și de sf. Arhangheli Mihail și Gavril, cînd era ziua onomastică a domnitorului Mihail Sturza Voievod. Este de reținut denumirea de *muzică vocală*, care era dată muzicii corale armonice, spre deosebire de cea psaltică, unisonică — vocală, de altfel, și ea.

In 1788, cu prilejul marilor festivități organizate la Iași, pe cîmpia Țutora, din inițiativa și în prezența kneazului Potemkin, pentru sărbătorirea luării Oceacovului, s-a cîntat de către cinci sute de cîntăreți un te-deum **тебя Бога Хвалимъ** cum relatează Yusupov în cartea sa de istoria muzicii în Rusia — o masă formidabilă de muzicanți și lovituri de tun acompaniind cîntarea. „Analele noastre — scrie istoricul rus — spun că acest festival a produs o prodigioasă impresie asupra Moldovenilor" [7]).

7) „Le prince Potemkin, favori de Cathérine, donnait à Iassi, ville de Moldavie, un grand festival musical, ou cinq cents chantres exécutèrent l'Oratoire de Sarti Te Deum landamus. тебя Бога Хвалимъ Une masse formidable de musiciens accompagnaient le chant. Des coups de canon tires en cenains endroits devaient peindre la grandeur et la gloire de Dieu. Nos annales parlent de ce festival comme ayant produit une impression prodigieuse sur les Moldaves" (N. Youssoupof. — Histoire de la musique en Russie, I-ère partie, Musique sacrée, Paris, Saint-Jorre, M.D.CCCLXII, pag. 101; cf. Burada loc. cit. pag. 306-307).

II

Așadar, cu mult înainte de Visarion, sînt evenimente care trebuiesc citate în ordinea raporturilor muzicale romîno-ruse, a căror descoperire și cercetare este indispensabilă pentru cunoașterea și explicarea dezvoltării vieții muzicale romînești. Cele mai multe din ele fac parte din sfera de viață religioasă a celor două popoare. Rusia a jucat un rol de seamă în creștinătatea orientală, pravoslavnicia ei bucurîndu-se de mare prestigiu în întreaga ortodoxie. Din cele mai vechi timpuri, între cele două biserici, rusă și romînească, au existat raporturi, afirmate și susținute atît de legăturile strînse ale ortodoxiei răsăritului și sud-estului european, precum și de faptul că, în practica cultului, în voievodatele romînești, pătrunsese, încă de timpuriu, limba slavonă; scrisul, după numele apostolului Ciril, este cirilic. Nu numai în biserică, ci în întreaga manifestare culturală a țării, în cancelaria domnească și în actele oficiale se întrebuințează slavona. Terenul pentru strîngerea acestor raporturi era favorizat și de faptul că, în secolele al III-lea și al IV-lea, strămoșii populației sudice a slavilor de răsărit s-au răspîndit pe o mare întindere, care a cuprins și o parte a teritoriului patriei noastre, Moldova și nord-estul Transilvaniei, iar mai tîrziu, în secolul al VI-lea anții (vechii slavi) apar ca o uniune mai puternică pe care istoria o află în luptă cu goții. Din regiunea vărsării Vistulei și a Mării Baltice, goții înaintează spre sud, pe Nistru, Bug și Nipru, spre Marea Neagră. Ostrogoții veneau pe Bug și Nipru, iar pe Nistru și Prut, vizigoții. De pe țărmurile Mării Negre — „mării cii negre", cum zice colinda romînească — goții, în urma retragerii legiunilor lui Aurelian, au pătruns în Dacia. Din secolul al XII-lea se păstrează, „Cîntecul despre oastea lui Igor" și aceste versuri [8]):

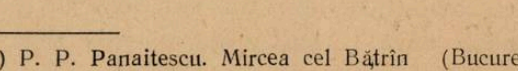
„Și, iată, ale Goților
fecioare prea frumoase
au început să cînte
pe țărmul mării cei albastre;
sunînd din aurul rusesc
ele cîntă vremile lui Bus,
se bucură că Șarucan e răzbunat acum.
Iar, noi, oșteni, tînjim
Orfani de veselie!"

8) Mihai Beniuc. — Cîntec despre oastea lui Igor, traducere din vechea rusă, cu introducere și comentarii, ARLUS, București, „Cartea rusă", 1951, pag. 34.

Traducătorul versurilor, poetul Mihail Beniuc, arată că goții în veacul al IV-lea al erei noastre — după Iordan, istoricul goților — au învins pe anți (slavi) și au chinuit pe Booz, țarul acestora. „Despre acest Bus cîntau fetele goților în cîntecele lor istorice prin secolul al XII-lea. Șarucan este nume de han poloveț, înfrînt de ruși în diferite rînduri. Fetele goților cîntă despre faptul că Șarucan a fost răzbunat prin înfrîngerea lui Igor“ [9]).

Karl Marx, într-o scrisoare către Engels din 5 martie 1856, arată că, printre creațiile poetice naționale ale slavilor (publicate într-o carte „foarte proastă“ a lui Eichhoff, Historie de la langue et de la littérature des Slaves) a găsit și expediția lui Igor. „Sensul poeziei — scrie Marx — este un îndemn la unire adresat principilor ruși, tocmai înainte de năvălirea hoardelor mongole propriu-zise. Ciudat este un pasaj din poezie: „Voici, les jolies filles des Gots entonnent leurs chants au bord de la Mer Noire“. („Iată, frumoasele fete ale goților intonează cîntecele lor pe țărmul Mării Negre“). Prin urmare, geții sau goții ar fi sărbătorit victoria Polovțienilor turci asupra rușilor. Intregul cînt are un caracter creștin, eroic, deși elementele păgîne se mai întrevăd puternic“ [10]). In stadiul actual al cercetărilor, ar fi poate prea cutezătoare ipoteza asupra răsunetului cîntecului despre oastea lui Igor pînă în zona de viață muzicală a băștinașilor ținuturilor noastre. Ecouri din cîntecele prea frumoaselor fete ale goților ar fi putut totuși, ajunge pînă aici.

Sigur este însă că de pe vremea lui Mircea-cel-Mare sau Bătrîn, deci de pe la 1400, exista un *polieleu* (cîntarea psalmilor 134 și 135), care se cîntă la 8 septembrie al cărui autor este Filotei Monahul, fost mare logofăt al lui Mircea Voievod, scris în slavonește. Ceea ce confirmă legăturile dintre cele două biserici și *muzica de cult* respectivă, este faptul că polieleul slavon al lui Filos (grec după nume) se găsește nu numai într-o serie de manuscrise provenite de la Mănăstirea Neamț și Dragomirna, ci și în *manuscrise de la Moscova și Arhanghelsk din Rusia*. Sînt „intercalate în ceasloave, în regulamente bisericești, între canoane și într-o psaltire; ele au trecut peste granițele țării, fiind copiate și în Moldova și chiar în Rusia“ [11]) *Sub influența statului Kievlian se dezvoltă relațiile feudale „atît pe teritoriul din Moldova cuprins în Statul din Kiev, cît și pe teritoriul țării noastre din vecinătatea acestui stat (Țara Românească și Transilvania). Pînă la urmă aceasta grăbește formarea statelor feudale de sine stătătoare — Țările Romîne, și stă la baza relațiilor romîno-ruse care s-au dezvoltat de-a lungul veacurilor“* [12]). Se formase apoi și era în plină dezvoltare limba română. După cum arată Manualul de istoria R.P.R., limba română este o limbă romanică. Iar ca urmare a conviețuirii îndelungate a populației romanizate (daco-română) cu slavii, contribuția slavă la formarea lexicului și la dezvoltarea limbii noastre este mare“ [13]). In ceea ce privește atît cultul cît și terminologia muzicală bisericească, este de accentuat faptul că, noțiunea bizantină de *eh,* ἦχος — *modus* sau *tonus* în cîntecul gregorian — pătrunde în limba română prin termenul vechi slav **гласъ** grai de la **гласити** a zice, a grăi. Octoehul sau octoihul, ὀκτώηχος apare în limba română și sub forma termenului vechi slav *osmoglasnic,* glasurile, cele opt *glasuri, scări muzicale bisericești.* Pînă azi a rămas în teoria și practica psaltichiei, termenul tehnic uzual, „glasul“, după cum în lexicul nostru a rămas verbul a „glăsi“, a se tîngui cu glas tare, a cînta, a grăi sau a glăsui, a intona, a cuvînta, a suna. „Glas“ n-a avut numai sens bisericesc ci și pe cel general de sunet, voce, întrebuințat în cele mai vechi documente de limbă românească scrisă. De exemplu: „întru glasurile cîînpoiloru“ [14]) în codicele aflat



9) Ibid. pag. 56, Nota 435.

10) K. Marx și F. Engels. Despre artă și literatură, București, Editura pentru literatura politică, 1953, pag. 295.

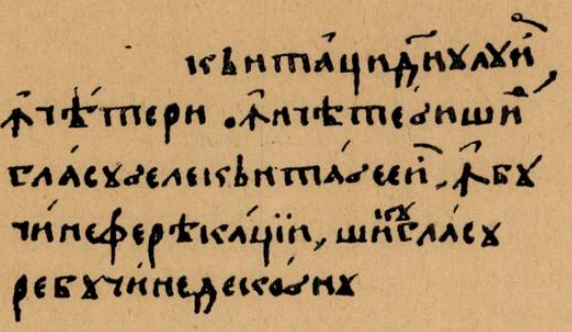
11) P. P. Panaitescu. Mircea cel Bătrîn (București), Casa Școalelor (1943), pag. 174. In notă, se arată că descrierea manuscriselor este făcută la Al. Iatimirsky. **Изъ славянскихъ Рукописей** (Din manuscrisele slavone), în **Ученія записи Имп. Московскаго университета**-istor, XXIV. Moscova 1898, p. 58-59 și același. **Изъ, исторіи славанскои писемности въ Молдавіи и Валахіи** (Din istoria scrierii slavone în Moldo-Vlahia), St. Petersburg, 1906, p. LII, în total șase manuscrise cunoscute.

12) Mihail Roller, sub redacția Acad., Istoria RPR, Ministerul Invățămîntului Public (București), Editura de stat didactică și pedagogică, 1952, pag. 56.

13) Ibid. pag. 74.

14) Ion al lui G. Sbiera. — Codicele voronețean, Academia română, Cernăuți, Tipografia Arhiepiscopală, 1885, pag. 158.

la Voroneț; sau în psaltirea scheiană [15]).



Cîntați Domnului
în ceateri. In ceateri și
glasurele cîntareei, în bucine fereacații și cu *glasure* bucine de cornu.

In alte documente de limbă romînească scrisă se găsește întrebuințat termenul **гласїре**, cu înțeles de cîntec profan, laic, popular, ca într-un text bilincv (slav-romîn) scris în două culori, negru și roșu, din secolul al XV-lea, publicat de Iorga [16]): „beția cu cimpoi, *glîsirea*". In decursul vremii cuvîntul a ieșit din uz, a fost uitat; și este ciudat să constatăm că, spre pildă, tocmai așa-numita „Biblia de la Petersburg" nu mai întrebuințează termenul. Din aceeași zonă de viață spirituală este *peasna*, pînă azi în uz, în sens de cîntare bisericească, derivat și el din vechea slavă. Iar cronicele conțin termenul *pe veț*, cîntăreț (de biserică) cum este întrebuințat și în „Biblia din 1688", ca și verbul *a peveți* sau *peveții* [17]). Alături de acești termeni uzuali în muzica de cult, mai sînt, tot vechi slavi și *struna* (coardă), *clopot* și *surla*, care nu provine — cum crede Șăineanu (după Miklosich) — din *zurna* turcească, nici din surna *persană*, ci trebuie pusă în legătură — crede Curt Sachs (în „Reallexicon der Musikinstrumente") — cu *svirala* slavă („vieux-russe *svireală* zice Lubor Niederle în „Manuel de l'antiquité slave, t. II, La civilisation).

dați elu în psaltiri și ceateri,
Lăudați elu în tămpane *și zborure,*
lăudați elu în strune *și organe. Lăudați*
elu în clopote bune glasure, lăudați
elu în clopote cu strigare. [18])

Din aceleași străvechi raporturi a rămas pînă azi în terminologia muzicală romînească cuvîntul *trîmbiță*, cu numeroasele și variatele sale derivate morfologice, *trîmbaci, trîmbițaș, trîmbicer*, precum și verbul *a trîmbița*, și *a trîmbita*..

Cele dintîi texte de muzică creștină *scrise* la noi, sînt cu cuvinte slavone. Numitul învățat rus Iațimirsky poseda un fragment manuscris dintr-un *sbornic cu cîntări bisericești slave puse pe note;* scris de Evstatie protopsaltul din mănăstirea Putna la anul 1511, sub domnia lui Bogdan Vodă. Un asemenea manuscris se găsea și în biblioteca altui învățat rus, Stukin. Ambele manuscrise ca și polieleul lui Filotei, sînt descrise în menționatele lucrări ale lui Iațimirsky, „Din manuscrisele slavone" și „Din istoria scrierii slavone în Moldo-Vlahia", [19]) Poate că nu este de trecut cu vederea nici scrisoarea, scrisă în *rusește*, pe care Alexandru Lăpușneanu, voievodul Moldovei o scrie din Suceava, la 6 iulie 1558, către cetățenii din Lemberg prin care le cere ca să trimită la învățătura cîntărilor patru cîntăreți. [20]) Este vorba, probabil, de o organi-

15) I. Bianu. Psaltirea scheiană (1482), Academia romînă, București Göbl, 1889, pag. 319.

16) N. Iorga. — Cîteva documente de cea mai veche limbă romînească (sec. al XV-lea și al XVI-lea). Extras din Analele Acăademiei Romîne, Seria II, Tom, XXVIII. Memoriile secțiunii literare, București, Göbl, 1906, pag. 103, și planșa III.

17) De consultat, în această privință și: H. Tiktin — Rumänisch deutsches Wörterbuch, Bukarest, Staatsoruskerei, 1910, apoi Franz Miklosich, Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen, Wien, Braumüller, 1886. I. A. Candrea. Psaltirea scheiană. II. Textul și glosarul, Comisia istorică a Romîniei, București, Socec, 1916, etc. etc.

18) I. Bianu, op. cit. pag. 481.

19) Ilie Bărbulescu. — Curentele literare la Romîni în perioada slavonismului cultural, București, Editura Casei Școalelor, 1928, pag. 125.

20) I. Bogdan. Documente privitoare la Istoria romînilor (urmare la colecțiunea lui E. Hurmuzaki) supl. II, vol. I, București, 1893, pag. 207. CII.

zație școlară specială din Suceava, al cărei renume trecuse granițele Moldovei, căci, în continuare scrisoarea spune: „și din Przemysl ni s-au trimis cîntăreți la învățătură".

Un temeinic studiu comparativ între folclorul romîn și cel slav, în general, și cel ucrainean și rus, în special, nu cunoaștem. El ar lămuri socotim, diferite laturi rămase obscure în raporturile muzicale romîno-ruse. Atît *Drăgaica,* — despre care Cantemir dă așa de revelatoare informații cu privire la ceremonialul acestei sărbători a solstițiului estival —, cît și *Lado* — atît de frecvent menționat în cîntecele noastre de nuntă, — nu pot fi suficient înțelese, fără a cugeta la aceste raporturi (Ladu era, la slavi, zeul păgîn al primăverii și iubirii). De asemenea *colinda, koleda* slavă, de la *calendae,* reminiscențe a unei serbări aparținînd solstițiului de iarnă, cum era în Rusia ritul care poartă numele de *usen* sau *ovsen.*

Scriu Letopisețele despre desele schimbări la domnie ce s-au petrecut pe tronul Moldovei, după moartea lui Ștefan cel Mare, în tot cursul secolului al XVI-lea, mai ales după prima domnie a lui Petru Rareș și pînă la suirea pe tron a lui Ieremia Movilă și domnia lui Mihai Viteazul. Printre atîți Rareș, Lăcustă, Cornea, Joldea, Lăpușneanu, Lobodă, care veni cu oaste rusească și goni pe Aron Vodă din scaun la rînd cu Ioan Despotul, Ioan Vodă cel Cumplit, Petru Șchiopul, Iancu Sasul, Aron Tiranul, Alexandru cel Rău, Petre Cazacul, vine la domnie și un Ioan al IV-lea, care s-a urcat pe tron la 23 noiembrie 1577, și a domnit pînă la sfîrșitul lui decembrie, același an: două luni și o săptămînă. Il chema pe numele său armenesc, Carabied Șerpeaga. Se spune despre el că era înalt, frumos și avea părul creț, motiv pentru care era numit și Crețul; era îndrăzneț și viteaz. A fost ataman, adică hatman al cazacilor de la Praguri. In cronica sa, scrie despre el Nicolae Costin: „S-au scociorît un căzac, anume Ioan Potcoavă, dintre cazacii de la Praguri, (de la Pragurile Niprului, cazaci care se numesc și zaporojeni (з а п о р о т ь) făcîndu-se cum zic unii, frate lui Ioan Vodă cel Cumplit, răspunzîndu-se de la Mazovia, de unde au fost și Ioan Vodă; iară Potcoavă îi era poreclă, pentru că frîngea în mîini potcoavele de cal. Acesta au tras o seamă de căzaci la sine. Scrie cronica leșească, că auzind o seamă de boieri de țeară de acest căzac că se scrie și se numește frate lui Ion Vodă și strînge căzaci lîngă sine, au trimis pre-taină la dînsul, den țeară, poftindu-l să vie la moșie — și, că pre urma frăține-său, lui Ion Vodă, lui se cuvine domnia țerei; și ca aceste se jeluiau și pre Pătru Vodă (Șchiopul), pentru mari strîmbătăți și nevoi cu dările preste putință ce le face lor, și au mari asuprele de turci, întru cari mare dragoste avea Pătru Vodă. Primit-au Potcoavă pofta boierilor și le-au mulțumit; și-i întreba de sfat, în ce chip și cu ce mijloace ar putea Potcoavă să vie la domnie, să-i facă răspuns acei boieri cel pofteau:[21]). La domnie a venit. Iar sfîrșitul, după cuvîntul aceluiași cronicar".. „ și preurmă, pre Potcoavă cu înșelăciune l-au dus la craiul (leșesc) și puindu-l la închisoare, i-au tăiat capul"[22])... Citînd pe scriitorul polon Przezdziecki, în lucrarea sa, „Ion Vodă cel Cumplit", Hajdeu traduce: „Scena răsuna de zgomotul oamenilor și de vuetul tobelor. Potcoavă trecu de două ori de-a lungul pieței, netezindu-și barba și privind la public fără cel mai mic semn de frică; apoi rugă să-l asculte și făcîndu-se tăcere, rosti polonește, următoarele cuvinte: „Domnilor leși! merg la moarte, nu știu pentru ce, căci nu-mi aduc aminte să mă fi învrednicit prin faptele mele de un asemenea sfîrșit. Știu numai că totdeauna *m-am bătut bărbățește și vitejește împotriva dușmanilor numelui creștinesc, lucrînd numai pentru binele și folosul țării mele, cu hotărîre de a-i fi ca un zid pentru ca păgînii să nu poată trece Dunărea...* Atîta știu, ba mai știu încă, mai știu că trebuie să mor acum din mîna acelui călîu creștin (arată la acela), căci acestuia îi porunci așa craiul vostru, iar craiului vostru așa îi porunci stăpînul său, turcul ciinele de păgîn"[23]). Uciderea lui Ioan Vodă Potcoavă a rușinat pe polonezi și i-a umplut de groază, Arhiepiscopul Leopolii (Liovului), Solikovski, indignat, a scris atunci: „Aproape toți cetățenii plînseră peirea acestui *viteaz moldovean;* și nu puțin perdu regele chiar în stima popoarelor străine"[24]).

Acest fapt a produs o adîncă impresie în toate

21) Mihail Kogălniceanu — Cronicele Romîniei sau Letopisețele Moldovei și Valahiei, Ediția a II-a, Tomul I, București, Imprimeria națională, 1872, pag. 467.

(22) Ibid, pag. 469. i

23) B. Petriceicu-Hajdeu. Ion Vodă cel Cumplit, București, Imprimeria Ministerului de Resbel, 1865, pag. 201.

24) Ibid, pag. 207.

părțile pe unde s-a aflat despre el. In popor, în Rusia meridională, el a fost *pus în cîntec*, a fost creat *un cîntec popular*, a devenit subiect de *baladă*. Iată acest cîntec în traducerea românească a lui Papadopul-Calimah: [25])

Peste rîu, peste cel repede,
Se bate turcul cu Moldova,
Pe Dunăre pe Nistru
Curge sînge apă repede!

Pe-acel țărm taie pădure,
Pe acest țărm sar morunii,
Cazacii, la Moldova
Să domnească, vor.

Pe-acel țărm arde foc,
Pe-acest țărm se plimbă luna,
Pan Atamanul Șerpeaga
In Moldova măcel duce.

Pe-acel țărm sunete sună,
Pe-acest țărm umblă turbarea,
Pan Atamanul Șerpeaga
La Moldova pleacă.

Nechează calul la Ucraina,
S-aude necheazarea la Zaporoja;
Vai! pe Șerpeaga voinicelul,
Ce dă înapoi, — jelește-l Doamne!

Vai! La Liov, senatorii
Moartea lui Șerpeagă hotărîră,
Și pe tînărul cazac
Cu înșelăciune îl prinseră.

Pe drum vîntul bate tare,
Iar din Liov un car pornește
Ce pe cazacul Atamanul
La Ucraina îl duce!..

Toate clopotele sunară,
Toate trîmbițele trîmbițară,
Cînd pe tînărul Șerpeaga
In Canev îl așezară.

Cîntecul prezintă o îndoită importanță. Intîi, pentru că un domn al Moldovei — cronicile îl consideră moldovean — este eroul unui cîntec popular, al unei balade din Rusia meridională, iar în al doilea rînd, pentru că în cîntecul lui Potcoavă apare una din primele balade cu caracter *antiotoman*, gen care va lua dezvoltare și în cîntecul popular românesc. Aducerea lui în discuție lasă să se întrezărească rezultatele ce pot fi obținute în problemele de față, din studiul folclorului. — „Căci, — după cum spune Gogol: „Cîntece, voi sînteți bucuria și viața mea! Ce sînt toate aceste anale scorțoase pe care le scotocesc zilnic, dacă le compar cu aceste melodioase și vioaie cronici ale cîntecelor? — Nu pot trăi fără cîntece și totuși, nu cunosc decît foarte puține. Și cît mi-ar fi de folositoare pentru istorie nu numai acelea care au un caracter istoric, dar chiar și cele erotice, toate sînt necesare pentru istoria unei țări, unde a cînta este un act însemnat din viața poporului". Printre cele care mai pot fi aduse aci ca exemple sînt și alte balade ucrainene în care este menționat *Ștefan cel Mare*. Sînt pomeniți valachii, și moldovenii în colende ucrainene. Iar la 1506 era arătat într-o cronică poloneză un cîntec ucrainean în care doi frați Strus sînt în luptă cu valachii.

Acum 63 de ani, cînd s-a înaugurat la Universitatea din București, studiul limbilor slave, titularul catedrei respective, profesorul Ioan Bogdan, propunea ca, odată cu limba paleoslavică, să fie *făcut studiul limbei vechi rusești*, pe care o găsim din primele timpuri ale existenței statului Moldovean în cancelaria domnească și care a pătruns mai tîrziu, prin secolul al XVII-lea, pentru scurtă vreme în cărțile bisericești și în literatura profană". [26]) Dar importanță primordială atribuie Bogdan studiului vechii literaturi slave, ale cărei opere erau cunoscute în țările noastre, se copiau și se citeau foarte des, formînd singura hrană intelectuală a oamenilor de carte din timpurile respective. Vechea literatură slavă a înrîurit și producția originală românească a vremii. Astfel sînt, în Moldova, cronica putneană, cronica bistrițeană, analele putnene și bistrițene, cronicele scrise în veacul al XVI-lea de Macarie, episcop al Romanului, și Eftimie, episcop de Rădăuți, precum și cronica scrisă de călugărul oltean Mihail Moxa din 1620. Valoros și concludent material termino-

25) Al. Papadopul-Calimah. — Cîntecul Hatmanului Ivan Șerpeaga (Ion Potcoavă, Crețul, Domn al Moldovei). Cîntec popular din Rusia meridională. — în „Convorbiri literare" (București) A. XXI, nr. 11 (1 februar 1888, pag. 1005).

26) Ioan Bogdan. — Insemnătatea studiilor slave pentru romîni, București, Socec, 1894, pag. 32.

logic muzical conține această din urmă cronică. Sînt întrebuințate aci expresii, care dovedesc atît în slavonă, cît și în versiunea românească de la începutul secolului al XVII-lea, o originală și dezvoltată viață muzicală. In ea răsună „glas de *alăute*", „*fluiere*", se văd „*jucări*" și se aud „*cîntece curvești de iuboste*".

НЄ ЮБІА СѢНЄТЄ ДЄ САБІН ШИ БѢЧИНЄ СѢМНЄ ДЄ РАЗБОАЄ, НИЧЄ КЇѠТЄ 'ДЄ ГЛОАТЄ, НИЧЄ ГЛАСЬ ДЄ WАСТЄ, ЧЄ НѢМАИ ЧЄ БѢ ШИ МѢДКА КѢ МѢЄРИ ФРѢМОАСЄ ШИ КѢ ФАѢЄРЄ ШИ КѢ АЛѢѢТЄ, ЖѢКѢРИ ШИ КѢНТЄЧЄ КѢРБЕЦИ ДЄ ЮБОСТЄ.

Nu iubia sunete de sabii și bucine
semne de războaie, nice chiote de gloate,
nice glas de oaste, ce numai ce bé și mâînca cu mueri frumoase și cu fluere și cu alăute, jucări și cântece curvești de iuboste.[27])

Așadar și un gen de cîntece populare românești, *cîntecul de dragoste.*

III

Ultimele cercetări dovedesc că atît de discutatele Învățături ale lui Neagoe Basarab (1512-1521) își au izvorul în vechea literatură slavă a răsăritului. In afară de instrumente muzicale, sînt menționați aci și mai frecvent termenii care redau ideea de cîntare, de cîntec, melodie, joc. Hajdeu se oprește asupra următorului fragment din ultima învățătură a lui Neagoe: „ca turtureaua ceea ce se desparte și-i piere soția, multă jale și dor are pentru dînsa și niciodată pre copac verde nu se pune, ci tot pre uscat; și cînd va să bea apă, întîi o turbură cu picioarele și atunci bea și niciodată inima ei nu dobîndește veselie". Citindu-l, el afirmă că „este învederat că Neagoe Basarab nu face aci decît a reduce în proză vechiul nostru cîntec poporan:

„Amărîtă turturică
Cît rămîne singurică
Zboară, zboară pîn-ce cade
Și pe lemn verde nu șeade
Iar cînd stă cîte o dată,
Stă pe ramură uscată
Unde vede apă rece,
Ea o turbură și trece!"

Acest cîntec, prin urmare — continuă Hașdeu — cată să fi fost la noi foarte iubit pe la începutul secolului al XVI-lea"[28]). Pe de altă parte, menționarea lui într-un text slavon, dovedește o întinsă, cuprinzătoare arie de răspîndire a lui și strînse raporturi muzicale între popoarele care-l cîntau.

Istoria învățămîntului și cea a tiparului românesc scot în relief și pun în vie lumină inițiativa lui Vasile Vodă Lupul, de a funda, după modelul Kievului, o școală și o tipografie. Deci, după școala-model de la „Obitel Brațcaia" din Kiev, întemeie și el o proprie ctitorie de învățămînt. La 15 aprilie 1641 cumpără de la boierul Mihail Furtună, casa din Ulița Ciobotărească, lîngă „Hălești Bahluiului". Aci făcu școală și căpătă de la Petru Movilă, mitropolit al Kievului, Haliciului și a toată Rusia, fiul fostului domnitor român Simeon Movilă, ca organizator și conducător al ei, pe însuși rectorul de pînă atunci al celei din Kiev, ieromonahul Sofronie Pociatchi. El veni în fruntea unui grup de învățători ruși".[29]) Materiile de studiu erau tot cele obișnuite la Kiev, adică acele ce se predau și în colegiile iesuite din apus și din Polonia. Ceea ce urmează a fi relevat, în cadrul discuțiilor care fac obiectul expunerii de față, este faptul că, printre disciplinele de învățămînt, alături de gramatică, retorică, dialectică, aritmetică, geometrie și teologie, figurează și *muzica*. Prin această istorică dată, învățămîntul muzical își înscrie în cultura românească una din cele mai însemnate ale întemeierii lui. Un amănunt important: cîntarea se preda „pe notele muzichiei"[30]). Este puțin probabil că Pociatki, specialist în retorică și care, înainte de intrarea în cinul călugăresc, tipărise versuri rusești după datina occidentală și care se privea pe sine ca închinător al „reginei științelor, Minerva"[31]), să fi adus de la Kiev notația muzicală întrebuințată acolo. Apoi nu se poate stabili întrucît și în ce măsură autoritatea științifică și didactică a fostului rector al colegiului din Kiev, ajuns director al fundației școlare a lui Vasile Lupu, ieromonahul Pociatki, a fost exercitată și asu-

27) Cronica lui Mihail Moxa (Oltenia, 1620) în: B. Petriceicu-Hajdeu. — Cuvente den Bătrîni, Tomul I. București, Tipografia Societății Academice române, 1878, pag. 395.

28) B. Petriceicu-Hajdeu. — Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI, București, Noua Tipografie națională Rădulescu, 1879, pag. 44.

29) N. Iorga. Istoria învățămîntului românesc, București, Editura Casei Școalelor, 1928, pag. 26, cf. de același, Istoria bisericii românești, vol. I, Ed. II, București, Editura Ministerului de Culte, 1928, pag. 306-308.

30) Constantin I. Andreescu. Evoluția învățămîntului în Moldova, Iași, Brawo, 1935, pag. 8.

31) N. Iorga, op. cit., pag. 27.

pra învățămîntului muzicii și nici dacă, prin urmare, metoda de scriere neumatică slavă a fost aplicată și în Moldova.

IV

Mențiunile istorice adunate și expuse pînă aci, pot fi considerate ca fiind, în cea mai mare parte a lor, evenimente ale slavonismului cultural, curent în care, implicit, se definesc și raporturile muzicale romîno-ruse. Un profil mai distinct și luminos capătă aceste raporturi ceva mai tîrziu, „după ce în Rusia își fac apariția figurile de oameni politici și mari cărturari romîni moldoveni ai vremii, a spătarului *Nicolae Milescu* și a domnitorului *Dimitrie Cantemir*. In fundamentala lucrare asupra *Culturii muzicale ruse din veacul al XVIII*-lea, de *Livanova*[32]) sînt citate — după revista din Moscova „Lecturi pentru dezvoltarea gustului, intelectului și simțului" pe anul 1791 — următoarele rînduri relative la muzica turcească, în care numele lui *Cantemir* este adeseori menționat: „Pe timpul domniei lui Mahomed al IV-lea, muzica a fost dusă de Osman Effendi pînă la cel mai înalt nivel de perfecțiune. Pe timpul lui Ahmet al II-lea, cneazul Cantemir a editat pentru turci un manual de învățămînt complet, iar într-o altă lucrare, nu prea mare, le-a arătat cum să cînte ariile lor pe note, care, după felul în care a văzut G. Goderini[33]) din exemplarul destul de rar al lucrării lui Cantemir, erau formate din litere și cifre turcești, la fel ca la vechii greci, romani și italieni... Dar turcii au renunțat curînd la notele lui Cantemir și au recurs la obiceiul lor de dinainte de a face muzică fără note și apoi să cînte, cu voce sau instrumente, din memorie. Cu toate acestea muzica are bazele și regulele ei, lucru care se constată din cărțile vechi arabe și persane, din care și Cantemir s-a inspirat pentru notele sale..."[34]) Un paragraf întreg, al doilea din partea a treia a impunătorului volum al prof. Livanova, este consacrat fiului lui Cantemir, lui *Antioh*, care a fost dus în Rusia la vîrsta de trei ani, la 1711. Punîndu-și întrebarea dacă Antioh a lăsat lucrări muzicale proprii, Livanova arată că „în loc să ne sprijinim pe trimiteri sumare și nu destul de clare ale biografului, ar fi mai bine să revedem diferitele materiale ce ne sînt în același timp accesibile, care cuprind *urme reale* cu privire la activitatea lui Cantemir. Și atunci, Antioh Cantemir, care poate că a compus sau poate că nici n-a compus muzică, ne va apare ca *primul iluminist rus care a inclus în vocabularul său noțiuni muzicale*, ne va apare în calitate de *creator al unuia dintre primele făgașe muzicale rusești, ca un remarcabil intermediar cultural între forțele artistice din Rusia și Europa*"[35]). Educația lui Antioh era făcută de tatăl său, Dimitrie Cantemir, în apropierea lui Petru cel Mare, care vizita adeseori pe fostul domnitor al Moldovei. „Toți biografii — spune Livanova — subliniază deosebita cultură a lui *Dimitrie*, tatăl lui Antioh Cantemir. Am avut ocazia (în capitolul precedent) să dăm informații despre lucrarea lui Dimitrie Cantemir, dedicată muzicii turcești. Există toate temeiurile să se *presupună că în familia Cantemir înclinațiile muzicale erau susținute prin toate mijloacele*, iar gusturile muzicale s-au dezvoltat de timpuriu. Maria Dimitrievna, soră bună a lui Antioh (care, după cît se pare, se afla în imediata apropiere a lui Petru I în ultimii ani ai vieții acestuia) cînta la clavicord, iar Ecaterina Dimitrievna, sora după tată, după cum arată Stelin, mai tîrziu, cînta la pian nu numai concerte grele și acompania după bas cifrat, dar cînta arii destul de dificile. Intre anii 1720—1730 în casa familiei Cantemir se organizau reuniuni la care lua parte și Petru I, cîntau muzicanții Ecaterinei, oaspeții dansau dansuri moderne, iar apoi ascultau cîntecele cîntate de cazacul orb, acompaniat de bandură. De asemenea familia Cantemir făcea parte din acel cerc îngust din Peters-

32) — Т. Ливанова — Русская музыкальная культура XVIII века. Академия Наук СССР, Институт историй искусств, Том I, Москва, государственное музикальное издательство 1952 — **T. Livanova, Cultura muzicală rusă a sec. XVIII. Academia de Ştiinţe a URSS Institutul de istorie a artelor. Tom I Moscova, Editura muzicală de stat 1952.**

33) Desigur, o greșeală de tipar. Este vorba, incontestabil de „Letteratura turchesca dell'abate Giambatista Toderini, Venezia, Giacomo Storti, MDCCLXXXVII. In primul din cele trei volume ale lucrării, la pag. 233, Toderini scrie: „Sotto Maometto IV, scrive Cantimir". Și aci eroare, în loc de Cantemir — (și este citat volumul al II-lea din lucrarea lui Cantemir, „Istoria imperiului otoman") — la vedemmo (la musica) non solo rivivera, ma venire ancora alla sua perfezione per opera, e virtù marvigliosa d'Osman Efendi formatore di molti maestri nel suono e nel canto... Sino dal 1691 dell'era cristiana applicossi il dotto Principe Cantimir ad apprender la musica turca sugli stromenti, profondamente studiandone la difficile teoria" etc etc. pag. 223-226. De aci sînt deci, culese informațiile pe care le comunică revista moscovită din 1791 și pe care le reproduce Livanova în cartea sa la pag. 294—295.

34) Traducerea din limba rusă este datorită lui I. Efremov.

35) Livanova, op. cit. pag. 392.

burg care a auzit pentru prima oară concerte de tip nou. In prima sa tinerețe, după chiar cuvintele sale, Antioh *„a compus multe cîntece, care se cîntă și astăzi în Rusia"*. In calitatea lui de ambasador al Rusiei la Londra, întreținea o activă corespondență cu lumea din Petersburg, informînd-o asupra vieții muzicale din capitala Marii Britanii, îndeosebi asupra operei, asupra operelor lui Händel; — „datorită felului cunoștințelor și legăturilor pe care le avea, Cantemir considera ca perfect acel cerc monden (apropiat de curte și de cercurile diplomatice), care în Londra acționa foarte activ, cum s-ar spune, în culisele teatrelor, și influența asupra afacerilor operelor mari, promovînd diferiți artiști favorizați, și luptînd, de pildă împotriva lui Händel, etc". Foarte des este menționat celebrul castrat Farinelli, fără de care chiar operele lui Caffarelli, merg slab; de asemenea Porpora și apoi Francesco Araja, care în 1735 a venit cu o trupă italiană la Petersburg și a scris aci prima operă pe un libret rusesc, „Milostivul Titus". Și atunci, cînd cariera diplomatică îl poartă la Paris, întreține același viu interes pentru viața muzicală și scrie asupra ei, întreținîndu-se mai ales asupra acelor evenimente și „planuri pe care Cantemir le avea în grija pe care o nutrea pentru *patria sa* (deoarece pentru el, Rusia devenise o adevărată patrie)". In afară de alte comisioane, între altele procurări de instrumente muzicale — șase arcușe cu care se cîntă la bas, două oboaie, două flaute —, el trimitea la Petersburg o întreagă serie de tipărituri de note. De la Paris, împărăteasa Elisabeta Petrovna i-a cerut să-i trimită descrierea amănunțită a ceremonialului de la curtea franceză. El este astfel „primul intermediar care a adus la curtea rusă, eticheta franceză, care a avut influență asupra obiceiurilor de la curte ale nobililor ruși".

Мы не знаем, играл ли сам Кантемир на флейте, скрипке или клавесине. В росписи оставшегося после него имущества указаны «стоящие в столовой» *гусли* английской работы — инструмент, приобретавший популярность как раз к середине XVIII века и близкий по характеру звучания клавесину (конечно, при совершенно ином методе звукоизвлечения — без клавиатуры). Надо полагать, памятуя о всей бытовой обстановке, в которой воспитывался и жил Кантемир, что он должен был играть на клавесине (или гуслях) хотя бы для себя — слишком уж подсказывается это всем его окружением! Но для общей оценки просветительной роли русского сатирика это остается все же несущественным. Играл он на клавесине или нет, писал музыку или нет — он выступает первым среди русских просветителей нового типа, на деле способствуя критическому освоению зарубежной музыкальной культуры, которое как раз при нем, например, в области оперы, усиливается в нашей стране.

Facsimil din „Russkaia Muzîkalnaia Kultura" de Livanova, referitor la rolul familiei Cantemir în cultura muzicală rusă.

In satirile sale — traduse în românește de Al. Donici și Costache Negruzzi — sînt de asemenea mențiuni asupra muzicii. In cea de a IV-a satiră, „Către muza mea", sînt versurile:

„A scrie cîntece de dragoste, eu cred că e treaba acelora
A căror minte nu e destul de coaptă, al căror trup e slab...
Cîntecele mele sînt destul de cîntate, și de fecioare curate
Și tineri, care din zori și pînă-n zori sînt arși
De săgeata nevăzută a iubirii.
A trecut timpul acelor glume, iar acum
Regret amar acele zile de aur
Pe care le-am irosit scriind acele cîntece".

Livanova arată că, pe marginea acestor versuri, autorul a făcut următoarele observații: „Să scrii cîntece de iubire"; apoi însemnarea menționată mai înainte (încă de cînd se afla la Paris, în vîrstă de 32 ani): *„Cîntecele mele sînt destul de cîntate. Satiricul a compus multe cîntece, care sînt cîntate și azi în Rusia"*. Deosebită atenție dă cercetătoarea sovietică identificării cîntecelor lui Cantemir, presupunînd chiar că „ele au fost compuse de Cantemir *pentru voce*, lucru care se obișnuia în cînturi". Iar în încheiere, fundamentalul studiu se termină cu presupunerea că, „ținînd seama de toate condițiile de viață în cadrul cărora a fost educat, Cantemir trebuie să fi cunoscut *clavecinul*, fie chiar numai pentru el, lucru deosebit de vizibil din tot ceea ce-l înconjura. Aceasta nu constituie însă un fapt esențial în aprecierea generală a rolului iluminist pe care l-a avut satiricul rus. *Fie că a cîntat la clavecin sau nu, fie că a scris muzică sau nu, el este primul printre iluminiștii ruși de tip nou, contribuind în fapt la însușirea critică a culturii muzicale din străinătate, care în timpul lui, cum a fost, de pildă, în domeniul operei, începe să se afirme în Rusia".*[36])

V

Purta pe Dimitrie Cantemir și pe copiii lui pe pămîntul primitor al Rusiei — cum grăiește manifestul învățatului domnitor al Moldovei, — următorul motiv: „noi ne-am unit cu împăratul milostiv și credincios al Rusiei, Petru Alexeevici,

36) Ibid. pag. 402 (trad. de asemenea, Efremov).

care *au ridicat arma spre a mîntui pe creștini din jugul robiei mahometane*". Legătura strînsă dintre ruși și moldoveni a fost întărită și mai mult printr-o vizită pe care Petru cel Mare a făcut-o la Iași. Despre aceasta cronicarul Neculce scrie: „Iar căimăcanii, împreună cu alți boeri și orășeni bătrîni mai de cinste și cu Ghedeon mitropolitul și cu tot clirosul bisericii, i-au eșit cu toată inima și i s-au închinat cu mare bucurie ca unui împărat creștin, dînd laudă lui Dumnezeu că doară îi va cerceta cu mila sa și-i va scoate de sub jugul robiei turcilor"[37]. Iar Muste cronicarul adaugă: „Mergînd el prin tîrg, eșea norodul de-l privea, mulțumind lui Dumnezeu cu multă bucurie că le-au trimis împărat creștin, nădăjduind că vor eși de sub jugul păgînilor"[38]. Războiul care a izbucnit atunci a fost cîștigat de turci; astfel ajunge Cantemir cu familia sa în Rusia. Iar războaiele dintre ruși și turci nu se încheie cu acesta, ci ele se întețesc și devin mai frecvente. De la 1736 pînă la 1812 au loc patru mari războaie, de o deosebită însemnătate pentru lupta dusă de poporul nostru pentru scuturarea jugului otoman.

In campaniile armatei ruse, ofițerii ei ajung pe meleagurile noastre, trec pe la noi și iau contact cu poporul și cu viața culturală a țărilor noastre. E timpul în care alături de influențele venite din răsărit prin turci și fanarioți, de obiceiurile orientale și de lirica erotică neoelină, încep să pătrundă în societatea românească moravuri occidentale. „Cu același gust și cu aceleași bombastice figuri ca și poeții decadenței eline, tinerii George și Scarlat, fiii marelui vornic Slătineanu, fac versuri ieroelegiace și versuri politice în onoarea lui Nicolae Vodă Mavrogheni. Invață, discută și șed de vorbă după masă, bînd *vin franțuzesc*, adică *champagne* sau *holercă franțuzească*, probabil *liqueurs*, și trecînd în revistă tot ce se petrece în Europa. Au primit *gazeturi* și-și împărtășesc părerile asupra celor ce au să se întîmple. Războiul de la 1769—1774, care se termină cu pacea de la Cuciuc-Cainargi, nu-i găsește nepregătiți. Știu de toate, *Rușii vin cu franțuzeasca* pe care o răspîndesc acum pretutindeni; aduc cu ei jocul de cărți, *biliardul, dansurile europenești*, ceaiul, ciocolata și o mulțime de alte lucruri ale Apusului, noi și la dînșii ca și la noi. Cu neîntrecuta lui putere de asimilare, românul începe să primească cu toptanul toate noutățile sau, cum ar fi zis Ienăchiță Văcărescu, toate novitalele"[39]. Începînd din secolul al XVIII-lea și durînd pînă spre finele primei jumătăți a secolului al XIX-lea, aproape un secol, timp prelungit apoi pînă la războiul nostru pentru independență, raporturile de arme ruso-române exercită neîntrerupt o însemnată influență și asupra celor muzicale. Chiar numai din cele cîteva date menționate aci, cu privire la rolul lui Antioh Cantemir în cultura muzicală rusă a secolului al XVIII-lea s-a putut căpăta o imagine asupra nivelului de viață artistică, literară și muzicală a Rusiei în urma reformelor politice, sociale și naționale ale lui Petru cel Mare. Muzica militară, cea bisericească, corală, cea de teatru, apariția unui nou tip de muzică vocală galantă, apoi a unor forme de muzică festivă, pentru diferite solemnități, mai ales pentru sărbătorirea victoriilor în războaie, sînt începuturi temeinice de organizare a noii vieți muzicale rusești, alături de care mai sînt „opera seria" italiană, teatrul de operă franceză, apoi spectacole de operă apuseană și chiar rusească cu interpreți ruși; încep să se dea concerte, se alcătuiesc ansambluri instrumentale. La 1729 se fundează orchestra curții. Sub Ecaterina sînt două orchestre: una pentru muzica de bal, alta pentru cea de cameră. Incă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea activează în Rusia, la Petersburg: între anii 1735—1759, Francesco Araja (la 1735 la Petersburg cu o trupă de operă italiană, la 1751 compune o operă pe libret rusesc), Baldassare Galuppi între 1762—1768, iar ca succesor al lui la curtea Ecaterinei a II-a, Tommaso Traetta între 1768—1775, între 1776—1784, Giovanni Paisiello — trei ani consecutivi ca „maestro di cappella" și, în fine, Giuseppe Sarti 1784—1801, renumit ca director al capelei imperiale din Petersburg, precum și ca conducător al operei, ducînd teatrul de operă italiană la o înflorire excepțională. Se înmulțiră amatorii de muzică, melomanii. Cum relatează Iacob Schtelin, vorbind despre apariția la Petersburg a capelei ducelui de Hollstein — „de

37) Istoria R.P.R., manual pentru învățămîntul mediu, București, Editura de Stat didactică și pedagogică, 1952, pag. 249.

38) Ibid. pag. 250.

39) G. I. Ionescu-Gion. — Istoria Bucurescilor, Bucuresci, Socec, 1899, pag. 708.

atunci mulți tineri ruși au început să ia lecții de la muzicanți nemți, învățînd să cînte la diferite instrumente“ [40]) — ia naștere diletantismul, crește numărul celor ce învață să cînte din gură sau dintr-un instrument, iar cu timpul, muzica devine obligatorie în educația aristocrației ruse. In aceste condiții, este ușor de înțeles că în Rusia, care devenise unul din centrele internaționale de viață culturală apuseană, luase un avînt deosebit și cultura muzicală occidentală. In înalta societate, familiile din aristocrația Petersburgului organizau recepții, așa-numitele „assemblée“, unde se petrecea în voie, după placul fiecăruia, se jucau cărți, se discutau evenimentele importante și, în fine, și mai ales, se dansa : *se dansau dansurile la modă pe atunci, menuetul, anglaise-a allemanda* și altele, firește cu muzica respectivă, importată din Apus. Evident, nu rămîn străini de această mișcare muzicală, ofițerii ruși, acei ofițeri care vin cu armata și trec prin țara noastră.

VI

In jurnalul campaniilor făcute în serviciul Rusiei în 1790 de către emigrantul francez generalul Langeron, în afară de însemnările de război, sînt și unele privitoare la viața socială și economică a poporului nostru, precum și la armata rusă, în legătură tocmai cu tema de care sîntem preocupați. Grație cneazului Potemkin, cartierul general al armatei — arată Langeron — seamănă cu o curte, unde se dau mese, sînt *neuniuni fermecătoare, muzică, joc,* pasiuni, etc. Orășelul Bender fusese astfel transformat, încît viața de aci semăna cu cea din Petersburg [41]). Asemenea transformări au loc și la noi sub influența armatei ruse „Cînd, în cursul războiului ruso-turc din 1806 la 1812, generalul rus Prozorovski își luă reședința la Iași, vistieria Moldovei trebui să cheltuiască pentru ca nemți și evrei să pregătească europenește curtea. Se cumpărară „scaune mari ce se numesc jilțuri“, „crivaturi de lemn“, canapele de plisă și „scaune bune de plisă“ ba chiar „mături nemțești“ și aparate de ventilație, „răsuflători la o seamă de ferestre“. După ce rușii plecară, boierimea noastră era în deplină stăpînire a noului fel de trai. Cuvîntul de „mobile“ era întrebuințat încă de prin 1821, și o cucoană din Moldova își însemna pe atunci mobila de vînzare, în care găsim „paturi de modă“, „canapele de culcat de tisă“, „scaune de tisă cu jilțurile lor și cu citurile lor“, scaune de lemn negru, cu plisă, pentru sufragerie, toate prețuind pînă la 2.000 lei. Cum se vede, din toate punctele de vedere, — o „garnitură“ modernă. Ea se potrivea cu casele noi ce răsăreau din toate părțile de-a lungul străzilor, care nu mai sînt podite cu scînduri, ci pietruite și primesc altă lumină decît a felinarelor de la prăvălii și a mahalalelor. E în sfîrșit, mediul potrivit pentru ospețe pregătite de bucătari francezi, după care vine cafeaua alături cu înghețata, și *fetele din casă cîntă din piano și din harpă,* cum le-a auzit călătorul francez Lagarde, [42]) puțin înainte de 1821, în casa celui din urmă dintre Brîncovenii din ramura veche, marele Ban Grigore. Aceste *cîntărețe de salon* care împodobesc *„balurile“ de acum înainte mai dese decît oriunde aiurea,* poartă pe atunci părul ridicat în sus și „anglaisele“, buclele lăsate să atîrne lîngă urechi ca ale domnișoarelor din Europa“ [43]). Un amănunt nu a menționat Iorga în această sugestivă descriere a occidentalizării Iașului la începutul secolului al XIX-lea, sub influența armatei ruse. Intr-o altă lucrare a sa, el nu l-a trecut cu vederea. Ci, scoțînd în relief informațiile cuprinse în însemnările de călătorie de la Moscova la Viena, prin Kiev, Odessa, Constantinopole, București și Sibiu, ale lui Lagarde, amintește și de „Catinca de S“, care, după cum socotește Iorga, este „pro-

40) Ю. Келдыш — История русской музыки. часть первая, Москва,—Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1948, (I. Keldiș — Istoria muzicii ruse, partea întîia, Moscova-Leningrad, Editura Muzicală de Stat 1948; citat după versiunea românească aflată la cursul de istoria muzicii ruse de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ din București).

41) Journal de Campagnes faites au service de la Russie en 1790 — par le Comte de Langeron, Général en Chef, — în: Documente privitoare la Istoria Românilor, urmare la Colecțiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki, Supplement I, Volumul III, Fasciora I 1709—1812, Documente culese din Archivele Ministerului Afacerilor străine din Paris de A. I. Odobescu, București, 1887, pag. 93: „Si, grâce au Prince Potemkin, le quartier général de l'armée russe ressemblait à une cour, grâce aux déesses de sa suite, la vie de Bender ressemblait absolument à celle de Petersbourg : Des petits soupers, des réunions charmantes, de la musique, du jeu“...

42) Le Comte de Lagarde. — Voyage de Moscou à Vienne par Kiew, Odessa, Constantinople, Bucarest et Hermanstadt, Paris Treuttel et Würtz, 1824.

43) N. Iorga. — Istoria românilor în chipuri și icoane, Craiova, „Ramuri“, 1921, pag. 62.

babil Slătineanu, sora Agăi, și văduvă de mare boier, despre care călătorul francez auzise la Odessa, unde ea mersese cu tatăl, exilat"[44]) din aceiași Slătineni, de care a fost vorba mai înainte, — iar în casa Brîncoveanului, fetele *„cîntă din piano și din harpă, din gură, greceşte și ruseşte"*[45]). Acesta este amănuntul asupra căruia urmează a fi atrasă atenția, în cadrul expunerii de față.

Unul din oamenii politici francezi, Jean Louis Carra, fost în Moldova preceptor la copiii lui Grigore Ghica, secretar în timpul domniilor fanarioate, care a trăit în țara noastră și a scris (1777) o istorie a Moldovei și Valahiei (ucis la 1793 împreună cu Girondinii) aduce în ea o informație prețioasă și semnificativă asupra caracterului raporturilor romîno-ruse din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Descriind jocul românesc, el nu găsește alți termeni mai aspri a-l înfățișa decît comparîndu-l cu jocul ursilor. „Mărturisesc — scrie el — că, de cînd am văzut acest fel de joc, m-am îndoit totdeauna de un lucru; adică, dacă Moldovenii au învățat pe ursi să joace, ori dacă ursii au învățat pe Moldoveni"[46]). Și Carra — în traducerea lui Orășeanu — continuă: „Am văzut pe prințul Repnin (unul din comandanții armatelor rusești) și pe gentilomii ambasadei sale, la trecerea lor prin Iași, în 1775, *amestecîndu-se* de complezență *cu acești jucători ursi,* după un ospăț mare". Era desigur, un spectacol vrednic de a fi însemnat, să vezi *un mare conducător de armată și suita lui prinzîndu-se în joc și jucînd jocuri românești.* Atît de mirat este scriitorul francez care face aceste însemnări, încît el exclamă ironic: „Această privelişte îmi făcu atîta iluzie, în cît mai eram să crez în metamorfozele lui Ovidiu". Că asemenea strînse raporturi pot fi semnalate nu este însă de mirare. După cum relatează, în paginile sale, manualul de Istorie R.P.R., „armatele rusești alungă pe turci din Moldova și apoi din Țara Românească și intră în București. Ele au fost primite pretutindeni ca eliberatoare. Guvernul rus a informat pe domnii Moldovei și Țării Românești că *„Rusia va să deschiză oaste cu Turcia pentru izbăvirea neamului creştinesc celui de sub jugul turcesc", ceea ce produsese în sinul poporului o mișcare favorabilă rușilor.* După intrarea armatelor rusești în Țările Românești au pornit la Petersburg delegații de boieri și clerici din București și Iași. Aceste delegații au cerut împărătesei Ecaterina a II-a să ia Țările Române sub scutul ei, la care țarina a răspuns că amîndouă cneziile, moldovenească și muntenească... „întru toate să fie după a lor judecăți și rînduele". In războiul din 1768—1774, ca și în războaiele precedente duse de Rusia împotriva Turciei, detașamente de voluntari români au participat la operațiile militare alături de armata rusă".

In 1790, cînd Langeron ia contact cu poporul nostru și redactează menționatul său jurnal de campanie, apăruse (din 1777) cartea lui Carra, pe care el o citează și, ca și el, nu privește cu ochi buni stările de la noi, poate nici nu le înțelege. Muzica noastră i se pare tot atît de monotonă ca și dansul, țiganii avînd sarcina să ne gîdile urechile, iar instrumentele muzicale ale țării sînt: vioară, ghitara germană — vrea să spună cobza — și flautul lui Pan — naiul — — cu opt tuburi în care se suflă trecîndu-le într-una pe sub buze. Limba românească i se pare dulce și monotonă, fiind în parte latină, mai ales în Valachia; moldovenii ar avea multe cuvinte italiene. In general limba este bogată și *ar fi proprie pentru muzică;* dar — socotește el — noi n-am fi perfecționat încă de loc intonațiile și nu le-am fi supus combinațiilor muzicale care, în italienește, dirijate de Paesiello, Sarti, Guglelmi (vrea să zică Gulielmi), etc., vorbesc inimii fermecînd urechile. „Un șir de sunete pițigăiate și discordante, fără legături, iată cîntecul moldovenilor. Zece pisici în podul casei exprimîndu-și amorurile și geloziile sînt mai agreabile de ascultat decît primii cîntăreți ai Iașului"[48]). Este în afară de discuție că, la fel cu Carra, nici Langeron nu arată nici simpatie, nici înțelegere pentru jocul și muzica populară românească; le ia totuși, în considerare și le menționează, nu tăgăduiește existența lor și, indirect, nici lipsa de originalitate. Își mai notează el, între altele și disprețul moldovenilor

44) N. Iorga. — Istoria românilor prin călători, Ediția a II-a, vol. III, București, Casa Școalelor, 1929, pag. 69.

45) „les filles de Brakovan jouèrent du piano et de la harpe, chantèrent en grec et en russe". — Lagarde, op. cit. pag. 339.

46) M. Carra. — Istoria Moldavii și a Românii cu disertare asupra stării acestor două provincii pe la anul 1781, traducere de N. I. Orășeanu, București, Romanow, 1857, pag. 127.

47) Istoria R.P.R. — Manual etc. pag. 255—256.

48) Langeron, op. cit. pag. 79.

pentru meșteșugul de lăutar. Acest meșteșug, ca și „cel de comedian sînt infame în Moldova" — scrie Langeron; și adaugă: „și nimic nu poate reda uimirea oamenilor țării, cînd au *văzut pe ofițerii ruși dînd concerte și jucînd ei înșiși tragedie*" [49]). Renumite sînt apoi *balurile* pe care Potemkin le dă în Moldova, la Iași, unde se stabilește după luarea Benderului și unde damele ruse, urmînd curtea, veniră să înfrumusețeze șederea în această capitală și să facă podoaba serbărilor pe care prințul le dădea aci. Și după campania din Țara Românească, în iarna anului 1806, în București s-au înapoiat boierii din Valahia fugiți în Transilvania, s-au dat aci *baluri* și *serbări strălucite*.

De reținut, din expunerea lui Langeron, sînt *teatrul* și mai ales, concertele pe care le dădeau *ofițerii ruși:* și nu mai puțin *balurile*. Fără urmare, în spiritul celor uimiți de ele, teatrul, concertele și balurile nu au putut rămîne. Dimpotrivă, în prima schiță de istorie a muzicii românești — datorită francezului Marcel Montandon — *influența apuseană asupra muzicii românești* este considerată ca fiind determinată în primul rînd, de ofițerii ruși: *„Influența occidentală* — zice el — *apare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea ca urmare a armatelor ruse și a preceptorilor italieni și francezi* (aceștia refugiați din cauza Revoluției), care găsesc acces în marile familii. *La balurile pe care le dau generalii ruși și la rîndul lor, boierii, în perioada de timp de la 1769—1774, costumele și dansurile țării sînt puțin cîte puțin părăsite și înlocuite cu cele la modă de la Paris și Viena. În 1806—1812, comandantul Miloradovici cere la Petersburg maeștri de dans. Încep a se introduce pianele*" [50]). Să recunoaștem că o cercetare sistematică, a materialului respectiv, nu numai că nu a fost încercată, dar *un asemenea material istoric muzical nici măcar nu a fost adunat*. Pe de altă parte, el nu a fost decît incidental notat și, după cît s-a putut observa din răsfoirea jurnalului de campanie al lui Langeron, se află în lucrări care nu au decît foarte periferică legătură cu viața culturală în general și cu cea muzicală în special. Lipsește apoi, cu desăvîrșire, *materialul muzical al timpului*. Numai din auzite se știe la noi despre *culegerile de muzică populară rusă* publicate spre finele secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, îndeosebi: V. F. Trutovski (1776), Iwan Praci (1790) și Crișa Danilov. Tot atît de vagi — culese doar din manualele de istoria muzicii ruse și din reviste străine ale timpului — sînt cunoștințele noastre, despre versurile care se cîntau. Căci — după cum arată Keldîș — cîntecele populare intră în compunerea majorității colecțiilor din secolul al XVIII-lea, care conțin *material pentru cîntatul acasă de către amatori* în momentele libere. În titlul lor cîteodată se enumeră felurile repertoriului pe care îl cuprind. Iată una din aceste titulaturi caracteristice: „Colecție de cîntece alese sau culegere de cîntece vechi, cele mai bune și din cele mai noi, duioase, pastorale, de nunți, de jocuri, teatrale, vesele, populare simple, de ospețe, vitejești, ucrainene, satirice și de alte cîntece rusești" (editată la Petersburg în anul 1792). La 1796 s-a tipărit la Moscova, „Colecție de buzunar de cîntece sau culegere a celor mai bune cîntece lumești și populare" cu un epigraf în versuri scris în limba franceză:

Les vers sont enfants de la lyre
Il faut les chanter, non les lire,

care arată clar că întregul său material era destinat pentru cîntare și nu pentru citire și declamație.

Din lipsă de un astfel de material și a unui studiu comparativ între cele ce se cîntau la noi și la ruși la începutul secolului al XIX-lea, afirmațiile cu privire la raporturile muzicale romîno-ruse din acest timp pot rămîne nedovedite. Fără o astfel de documentare rămîn insuficient explicate unele fapte, pe care le înregistrează istoria folclorului nostru muzical. Așa, spre pildă, s-a publicat în 1834 următoarea colecție de cîntece: „Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés et dediés à son Excelence Mon-

49) Ibid. pag. 76.

50) Marcel Montandon. — La musique en Roumanie — în: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Fondateur: Albert Lavignac, Directeur: Lionel de la Laurencie. Première partie, Histoire de la Musique..., Paris, Delagrave, 1922, pag. 2658: „L'influence occidentale apparaît, dans la seconde moitié du XVIII-e siècle, à la suite des armées russes, et avec les précepteurs italiens et français (ceux-ci des réfugiés de la Révolution) qui trouvent accès dans les grandes familles. Aux bals que donnent les généraux russes et que rendent les boïers, pendant la période qui va de 1769 à 1774, les costumes et les danses du pays sont peu à peu abandonnés pour les modes de Vienne et de Paris. En 1806—1812, le commandant Miloradovici s'oublie jusqu'à demander à Saint Petersbourg, au lieu de corps d'expeditions, des maîtres a danser. Et les pianos commencent à s'introduire".

sieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et de Valachie, lieutenant général, aide-de-camp général de S.M. l'empereur de toutes les Russies, Chevalier grand'croix de plusieurs ordres, etc. par François Rouschitzki, publié dans la lithographie de l'Abeille à Jassy à 1834". Iată ce fel de cîntece sînt cuprinse în această colecție alcătuită de Ruschitzki, primul șef de muzică militară din Moldova, și dedicată lui Kisseleff [51]):

Dorul tău mă prăpădește;
Ajungă-ți puiule;
Lună, lună, mult ești plină;
Iată floarea vieții mele;
Mă sfîrșesc, amar mă doare;
Soarta mea ticăloasă;
Suflet altul n-are chin astfel de mare;
Vezi, milostivo, vezi;
Dacă strig, cine m-aude;
Cînd gîndeam să trăiesc bine;
Sau ai socotit vreodată?
Toată lumea-i cu noroc;
Haideți, frați, să trăim bine.

Nu lipsesc dintre ele nici cîntece populare ca:

Cumătriță dragă;
Dincă, Dincă pui de curcă;
Elenuța de la Piatra;
Vecinică, vecinică;

nici — cu semnificația respectivă:

Cîntecul lui Bujor tîlharul

Cele mai multe cîntece sînt însă de genul *romanței lirice de stil ușor galant — sentimental* **„Лирической песни-романса легкого галантно-сентиментального стиля"** [52])

Ca gen aparte, *romanța* se definitivează în Rusia spre mijlocul secolului al XVIII-lea. Sînt date ca exemplu de acest gen cîntecele apărute în 1759, în colecția lui G. N. Teplov, din care, versurile cele mai numeroase sînt ale lui A. G. Sumarocov, unul din cei mai de seamă poeți ai aristocrației acelui timp. Conținutul lor este rezumat de Keldîș, după cum urmează: Acestea sînt suspine de dragoste și plîngeri, reproșuri la adresa iubitului infidel sau a iubitei infidele, tînguiri din cauza despărțirii, etc. Dragostea — „pasiunea stearpă", care nu produce fericire, ci aduce numai „tristețe și chinuri", provoacă „calamități și necazuri", condamnă la „chinuri crude" și te obligă să „porți lanțuri" veșnic — ea este „flacără" care arde sufletul și inima, otravă mortală, izvor de lacrimi amare și de suspine; singura consolare pentru cel lovit de săgețile ei este să-și găsească ușurarea în propria-i tristețe. Chiar numai din petrecerea privirii peste titlurile colecției lui Ruschitzki din 1834 și ne putem da seama de analogiile care pot fi făcute între conținutul lor și al celor indicate aci. Evident, mai ales în lumea Bucureștilor acelui timp, pătrunsese influența liricii orientale, erotico-sentimentală, îndeosebi neoelină, la modă fiind „nu numai în saloanele boierești, dar și în celelalte straturi sociale bucureștene, cîntecele grecești și turcești" [53]). Dar nu este mai puțin adevărat, că altul este caracterul romanței galant-sentimentale, fără disperatele ofuri și ahuri, fără văicărelile specifice ca în unele din cîntecele aflate în culegerile notate în semiografia psaltichiei, rămase în manuscris, sau în „Spitalul Amorului" al lui Anton Pann. Romanța este genul care a trebuit să fie cîntat de muzicanții, diletanții, amatorii care au venit cu armatele rusești în timpul războaielor ruso-turce și care trebuie să fi lăsat urme în muzica românească a vremii, în repertoriul lăutarilor, ca și în cea a burgheziei timpului.

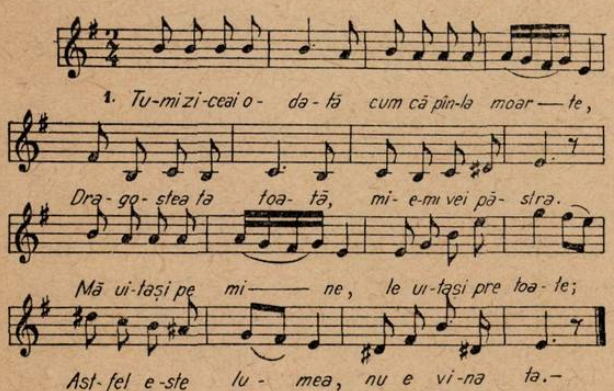
După cele trei concerte date la Iași în primele zile ale lui ianuarie 1847, înainte de a pleca în Rusia, la Kiev (unde a și cules cîntece populare ucrainene), Franz Liszt a fost invitat seara la boierul Alecu Balș. Aci a cîntat Barbu Lăutarul cu vestitul lui taraf. După cum se știe, în urma semnalului dat de Alecsandri, lăutarii începură a cînta „un marș național", după care, unul din cei de față, Neculai Sturza, ceru marelui staroste: „Ascultă, Barbule, cîntă-ne *„Tu-mi ziceai odată"*. Barbu — continuă expunerea unui ziar străin de pe vremuri—se închină pînă la pămînt și taraful începu a cînta „Tu-mi ziceai odată", un cîntec lin, melancolic și cam sălbatic, necontenit în ton minor, și pe care lăutarii îl cîntau cu un accent particular și propriu modului lor de executare. Cei doi lăutari însărcinați cu acompaniamentul cîntau singuri bătînd coardele cobzelor cu o peniță,

51) *** O carte rară de cîntece românești, în „Secolul XX" (București), A. IV, nr. 968, (25 august 1902), pag. 1.

52) I. Keldîș op. cit. pag. 57.

53) N. Cartojan. — Contribuțiuni privitoare la originile liricii românești — în „Revista filologică", A. I., nr. 1-2 (februar-iunie 1927, pag. 189—206).

acele dulci cuvinte ale romanței atît de cunoscute în Romînia, ce începe cu cuvintele : „Tu-mi ziceai odată". Un profesor de limbi străine de pe acel timp la Iași. Paul Körnbach, într-o carte a lui (în limba germană) — în care se ocupă de limba și literatura daco-romanică și dă o serie de referințe istorice, statistice, geo — și etnografice asupra Moldovei — menționează și cîntecul *„A cui e vina"* ? — astfel era intitulată romanța „Tu-mi ziceai odată" —, autor al versurilor (apărute în 1839), fiind numit C. A. Rosetti, versuri dedicate frumosului sex. Acest cîntec elegiac era considerat ca fiind foarte mișcător, înduioșător, melancolic, plin de adîncă tristețe ; atît de mult a fost cîntat, încît pînă tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, figură încă în repertoriul lăutarilor. Poetic și muzical, cîntecul poartă caracterul tipic al romanței rusești de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. El a ajuns și în colecția de cîntece *„Spitalul amorului sau cîntătorul dorului"* de *Anton Pann* (1852), unde își are locul cel mai potrivit, lîngă alte cîntece de acest gen, compuse însă, în primul rînd, sub influența răsăritului turco-elin dar și a întreg limbajului sentimental european al timpului, de care nici acesta nu e întru totul ferit. Iată una din versiunile care ni s-a păstrat :



— 2 —

Tu-mi ziceai odată
Ah, al meu iubite !
Partea mea din ceruri
Ție o voi da.
Toate sînt uitate,
Toate sînt pierdute ;
Astfel este veacul,
Nu e vina ta.

— 3 —

Știi cînd vărsai lacrămi
Și-n genunchi la mine,
Imi ziceai : o, dragă,
Nu te voi uita !
Mă uitași îndată,
Mort fui pentru tine ;
Vremea șterge toate,
Nu e vina ta.

— 4 —

Te stringeam în brațe
Și buzele tale
O rouă cerească
Pe gura-mi lăsa.
Dar ești otravă
Și venin din ea ;
Astfel ți-este secsul,
Nu e vina ta.

— 5 —

Cinste și virtute,
Amor și credință,
Eri îmi jurai mie,
Azi cui s-o-ntîmpla ;
Nu cunoști iubire,
Nu simți pocăință ;
Astfel ți-este secsul,
Nu e vina ta.

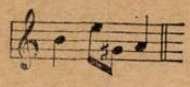
— 6 —

Aurul și slava
Ți-au gonit amorul
Și-ți văzui credința
Că-n aer zbura.
Iți vindecași rana,
Iți peri și dorul ;
Astfel ți-este secsul,
Nu e vina ta.

— 7 —

Dar însă cu toată
A ta necredință,
Inima-mi tot bate
Oricînd te-oi vedea ;
Inger ești în ochi-mi,
Din ceruri ființă ;
Astfel e amorul,
Nu e vina mea.

O întorsătură melodică tipică, pe care istoriograful Keldiș o constata la romanța rusă, este cadența finală în minor,



foarte frecventă și în romanțele românești ale timpului, ca și în „Tu-mi ziceai odată".

Asupra însemnărilor de călătorie ale ambasadei trimise de la Petersburg la Constantinopole în 1793, ne stau la îndemînă două lucrări, ambele scrise în limba germană: una, ca autor semnat numai „un tînăr rus" — von Struve — atașat la această ambasadă, și alta, tot anonimă, apărută la Petersburg, datorită altui atașat la ambasada de la 1793 — lui H. v. Reimers. La Iași se oferă lui Cutuzov banchetul „ceea ce arată încă o pătrundere a influențelor streine și o schimbare de datine introdusă de domnii străini. Se descriu și aici *balurile* care au avut loc. La cel dintîi a venit nu numai Doamna..., ci și simpatica fiică. La alt bal a venit și lume streină; cînd a fost vorba să se joace poloneza, jupînesele au jucat-o foarte bucuros dar cînd veni rîndul „englezii" boieroaicele protestară că nu-l știu, ca apoi, insistîndu-se, să-l joace".[54] Sînt și alte informații în cartea lui v. Reimers. Dintre ele, nu trebuie trecută sub tăcere, transcrierea cîtorva versuri din cîntecul „Mititica", aflat în repertoriul lăutarilor de pe atunci, de care face mențiune și Sulzer în volumul al treilea al Istoriei Daciei transalpine:

„Metetika, metetika venam kootsch!
Baju neek, nam tsche fatsch!
Metetika vela noi?
Baju neeka, no ti voi!

Metetika, jest lagura?
Dai naleek vozatura!
Metetika jest la stat?
Tscheko has la sarutat" [55])

Despre melodia acestui cîntec, v. Reimers spune că sună destul de plăcut, drăguț, „klingt ganz artig". Cîntecul este amintit și discutat — firește, după v. Reimers — și de către Ionescu-Gion în „Istoria Bucureștilor". — „Tînărul rus" — v. Struve —, autorul celeilalte descrieri de călătorie a ambasadei rusești la Constantinopole, consemnează și el unele aspecte ale muzicii românești de la finele secolului al XVIII-lea, care pot fi luate în considerare atunci cînd se pune în discuție problema raporturilor muzicale româno-ruse. Și tocmai relativ la imaginea influenței orientale, mai întîi, și apoi a celei venite din muzica rusă, este de notat impresia pe care o face asupra călătorului muzica românească ce se cînta la „dineul din cele mai splendide" date de ambasadorul rus la Iași, la care a asistat domnitorul și boierii moldoveni. „In tot timpul mesei — zice el — a fost muzică, acompaniată de cîntece. Acest concert ne-a făcut puțin mai multă plăcere, decît cele pe care le-am ascultat la turci. Ne-am înșela totuși, dacă am spera să găsim aci abilii maeștri ai Germaniei și pe virtuoșii Italiei. Tot talentul acestor muzicanți consistă în executarea unor mici ariete și a horelor ce se cîntă în general în țară".[56]) A doua zi gală și *bal* la palatul domnitorului, în chiar sala unde fusese iscălit, cu un an mai înainte, tratatul de pace. Și de astă-dată, *muzică* și apoi *dans*. Cu acest prilej, Struve descrie *dansurile modovenești*. Nu le privește peste umăr, ca Langeron și conaționalul său Carra, ci, de exemplu, Hora este considerată ca fiind un dans, „foarte amusant". Ca și Cantemir (în „Descriptio Moldaviae") arată el și forma de dans, cînd jucătorii formează un lung lanț, joc numit cu totul simplu „danț" sau, cum scrie călătorul, „dantsch", expresie pe care o consideră poloneză și care corespunde la ruși cu ceea ce se cheamă „Galopada", sau mai de grabă „Anglaise"-a. De o expunere mai amănunțită se bucură *jocul călușarilor;* (probabil că autorul a consultat cartea lui Sulzer). In altă parte „tînărul rus", participînd la *balul* și souper-ul dat de ambasador, la care asistă și domnitorul împreună cu boierii moldoveni și cu soțiile lor (gătite cu o foarte mare cantitate de perle și diamante),

54) Rezumat după N. Iorga, Istoria românilor prin călători, citată la nr. 44, vol. II, ediția a II-a, pag. 285.

55) H. v. Reimers. — Reise der Russisch — kaiserlichen ausserordentlichen Gesandtschaft an die Otomanische Pforte im Jahre 1793, Erster Theil, St. Petersburg, Gedruckt i. d. Schnoorschen Buchdruckerei, 1803, pag. 129, cf. G. Breazul. — Patrium Carmen, „Melos", Culegere de studii muzicale, I. Craiova, Scrisul Românesc, 1941, pag. 343.

56) Voyage en Krimée, suivi de la Relation de l'Ambassade envoyée de Pétersbourg à Constantinople en 1793; Publié par un jeune Russe, attaché à cette Ambassade, — traduit de l'allemand par L. H. Delamarre, Paris, Maradan, 1802, pag. 305.

face următoarea remarcă: *„Muzica noastră rusească a înlocuit în acea zi pe cea a țării și toate damele au fost unanim de acord ca să-i dea preferința, pe care pe drept o merită față de muzica moldovenească"* [57]). *„Muzica și chorografia în timpul lui Caragea"*, capitolul XVII din „romanțul", lui Nicolae M. Philimon, „Ciocoii vechi și nuoi", observă, la petrecerea din „salonul" lui Dinu Păturică, și „musica nemțească a Niculesculuĭ" (formată din optsprezece țigani) care, în afară de marșul zis al lui Napoleon și alte piese muzicale de recreațiune foarte la modă pe atunci, cîntă: menuetul. Și Filimon continuă: „Pe timpul lui Caragea erau la modă multe danțuri streine: balurile, ce se dedeau prin casele boierilor celor mari, începeau prin poloneză, după care veneau: tampeta, matradu, manimasca, walțu-mazurca, englezul, cracoviana, etc". Încă de la jumătatea secolului al XVIII-lea asemenea dansuri erau frecvente în saloanele aristocrației rusești; este foarte probabil, deci, ca, în numeroasele baluri pe care le dau și la care participă în țara noastră, ofițerii ruși să aducă cu ei, să ceară muzicii să cînte și ei să joace și astfel de dansuri străine, să le cînte pe unele din ele muzica rusească și să le învețe și să le cînte apoi și muzicanții noștri. In societatea burgheziei romînești în formație pe atunci, în armată, școală și în biserică, în începuturile de occidentalizare ale vieții sociale și culturale romînești se constată înrîurirea pe care o exercită venirea trupelor rusești în țara noastră. In repertoriul lăutarilor, al profesioniștilor muzicali, apoi chiar în creația diletanților, apare și își află favorabil teren de dezvoltare *romanța sentimentală*, iar alături de ea *melodii de dansuri străine*. Incontestabil, influențele dinafară nu se limitează la cele rusești. Așa, de pildă, într-un manuscris de cîntece valahe „Des Chansons valaques" de pe timpul lui Bibescu, manuscris aflat în colecțiile Bibliotecii Academiei R.P.R., alături de cîntece grecești, de pestref turc, de cîntec arnăuțesc și de cîntece și jocuri romînești, sînt și asemenea melodii de dans străine. Cît de atrăgător devenise orașul București, ce variate senzații oferea și cît de diferite influențe se încrucișau aci, se poate deduce din scrisoarea pe care, nu altul decît marele romancier Lev Tolstoi, care se afla ca ofițer în armata rusă, o scrie la 19 martie 1854 mătușii sale: „Iartă-mă, mătușă dragă, că-ți scriu atît de puțin. Încă nu mi-am adunat gîndurile, căci acest oraș minunat, mare și frumos, cunoștințele pe care le-am făcut, opera italiană, teatrul francez... toate acestea nu mi-au dat răgaz să stau acasă măcar două ore". [58]) Numai cu cîțiva ani înainte Johann Andreas Wachmann publica al doilea caiet de cîntece și dansuri romînești [59]) și le dedica à Madame la Princesse *Cléopatra Troubețkoi*, nume de familie cunoscut din a doua căsătorie a lui Dimitrie Cantemir în Rusia; a doua soție a lui se trăgea din această familie.

VII

In „Albina romînească" (Iași) din 18 septembrie 1830 apare o informație cu privire la — cum glăsuiește textul — *„informarea musicei trebuitoare la corpul miliției pămînteștĭ"*, adică a fanfarei militare. Cum foarte sugestiv arată Asaki: „Duminică la 14 septembrie 1830 D. Hatmanul Constantin Paladi, generalul inspector șeful oastei pămîntești, răzînd barba și dezbrăcînd costumul asiatic, s-a îmbrăcat în uniformă militară națională, ca și toți ofițerii și soldații de sub căpetenica sa comandă, ci poartă cocarda și steagul național de colorit albastru și roșu închis". Odată cu „costumul asiatic" dispărea astfel și mehterhaneaua, muzica militară turcească, și lua ființă la „corposul miliției pămînteștĭ", *fanfara militară*. Prin Regulamentul Organic nu s-a dat nici o dispoziție relativă la aceasta. De aceea, pentru a se strînge sumele necesare înființării ei, s-a recurs la subscripția publică. In fruntea listei, alături de mitropolitul Veniamin Costake, s-a înscris, cu 1000 lei, general major Mircovici. „Părinții și fii patriei, care pătrunși de simțirea și cunoștința tuturor celor ce făptuiesc spre fericire, luminarea, cultivarea și evghenirea nației Moldo-romîne n-au pregetat a întîmpina cu bucurie ajutorul

57) Ibid. pag. 312: „Notre musique russe remplaça ce jour là celle du pays, et toutes les dames s'accordèrent unanimement à lui donner la préférence qu'elle mérite avec justice sur la musique moldave".

58) Mihail Gr. Posluşnicu. Istoria musicei la romîni, București, Cartea romînească, (1928) pag. 137

59) Jean André. Wachmann. — Bouquet de Mélodies Valaques originales transcrites pour le piano seul et dedićes à madame la Princesse Cléopatra Troubetzkoi. Vienne, F. Wessely.

la cheltuielile cerute“ [60]). Ca pildă pentru înființarea fanfarei militare în miliția pămînteană a servit, de netăgăduit armata și fanfara rusă. Nu numai toate împrejurările de fapt o dovedesc, ci și prezența, în capul listei donatorilor, a numitului general Mircovici, dar mai ales prezența în comitetul de organizare „pentru înființarea muzicii strajei pămîntești“, a generalului major Starof, președinte al comitetului pentru înființarea strejei pămîntești, „rămas înadins din armata rusească“. [61]) Ca șef al muzicii a fost angajat François Rouschițki și trimis peste hotare spre a angaja muzicanți și a procura instrumentele muzicale și notele necesare, încredințîndu-i-se pentru aceasta, o importantă sumă din banii strînși prin subscripție publică. De semnalat, în legătură cu obiectul preocupărilor prezente, *repertoriul* fanfarei: *poloneze, mazurci, valsuri, marșuri, uverturi, cotilionuri, potpuri, rondo, arii din diferite opere, un marș jelnic, solo pentru flaut, variații pentru diferite instrumente, partițiuni, metode, exerciții,* etc. Verînd, după Rouschițki, la conducerea fanfarei, Iosef Herfner, el caută să instruiască din ce în ce mai mulți romîni. Nici un an nu trecuse de la fundarea ei și, — cum arată „Albina românească“ — cu ocazia solemnității sfințirii armelor Moldovei, care a avut loc în 23 august 1831, *„muzica alcătuită de moldoveni cînta, spre uimirea tuturor, cele mai armonioase versuri“*. In urma unor astfel de progrese, fanfara devenind podoaba străjei pămîntești, generalul major Mircovici, după îndemnul mai multor iubitori de cultură, face cunoscut președintelui comitetului pentru informarea străjei pămîntești, prin adresa nr. 5658 din 29 august 1831, că s-a admis 10.000 lei din economia străjei pămîntești pentru muzica militară și fiindcă întreținerea muzicii nu era prevăzută în bugetul țării, se mai admite încă 4.000 lei pentru plata capelmaistrului și a patru instructori muzicali. Burada care a strîns aceste informații, arată mai departe, — după „Albina românească“ : „cu ocaziunea serbării ce s-a făcut pentru aniversarea încoronării împăratului Nicolae al Rusiei, în ziua de 22 august 1832, banda militară *„alcătuită din tineri moldoveni cînta în zestimpuri marșuri cu o ghibăcie vrednică de mirare a talentului acestor tineri artiști (meșteri).“* — Muzica strajei pămîntești a fost numită *muzica ștabului.* Pentru ea s-a mai adus din *Petersburg* de către hatmanul Balș, următoarele note muzicale: *patru uverturi, șapte cadriluri franțuzești, șapte marșuri, sase valsuri și șase mazurci.*

Patrioții din Țara Romînească nu rămîn indiferenți la cele ce se petrec în Moldova cu privire la muzica militară. Chiar din momentul apariției în „Albina romînească“ a listei de subscripție amintite, „Curierul romînesc“, adresîndu-se redactorului revistei ieșene, îi scrie : „Numărul Albinei care publică patriotismul d-lor boeri moldoveni pentru ajutorul informării muzicii miliției moldo-romîne, au pricinuit o mare bucurie la tot omul, în a cărui vine circulează sînge romînesc și o mare cinste înaintea fieștecăruia strein. Două lucruri sînt, domnule, care însuflețesc bucuria a fieștecăruia patriot : înființarea muzicii și ajutorul cel generos și prin intrecere din toate părțile. Cel dintîi arată treapta de civilizație și dorul de a se destinde steagurile moldovene în sunete veselitoare și de a zburda marșul tinerimei cei trufașe ; cel de al doilea este însuși începutul slavei și fericirei tuturor națiilor, elementul cel dintîi care informează toate cele ce haracterisesc o nație. Sentimentul acesta nobil s-a însemnat foarte tare prin căldura și răvna“... etc. Nu trecu mult și luă ființă și în București „muzica stabului“. Și totuși, fanfarele militare rusești continuă să se audă pînă tîrziu în țară, așa cum — tot după „Albina românească“ — se aude la 6 decembrie 1849 cînd fiind ziua onomastică a împăratului Rusiei, protector al Moldovei, capela militară a regimentului de Jitomir a executat „imnul național rosian“. — Printre primele note muzicale pe care și le procura, la începutul activității sale, „muzica stabului“ din Moldova, era și „un marș jelnic“. Un asemenea marș — funebru — trebuie să fi intonat fanfara militară rusă la înmormîntarea Banului Grigore Brîncoveanu. In „Insemnările contemporane“ despre moartea lui, 26 april 1832, este descris și „alaiul ce s-a făcut cu prilejul înmormîntării“ : „toate mădulările slujbașe, toți neguțătorii și lumea cea mai multă, ostașii țării, pedestrime și călărime, cu *muzică rusească“* [62]). Dar mai tîrziu, în 1837, cînd Ana-

60) T. T. Burada. Cercetări asupra musicei ostășești la romîni, în „Revista pentru istorie, archeologie și filologie“ (București) vol. VI, fasciculul I, pag. 64.
61) Ibid. pag. 65.

62) Emil Vîrtosu și Ion Vîrtosu. O sută de ani de la înființarea Așezămintelor Brîncovenești, 1838—1938, București, Epitropia Așezămintelor Brîncovenești, 1938, pag. 439.

tol de Demidoff de la Academia de ştiinţe din Petersburg, întreprinde călătoria sa în Rusia meridională şi Crimeia şi trece şi prin Valahia şi Moldavia, „muzica stabului" era în funcţie. Raffet, care însoţea pe călătorul rus, desenează după natură şi litografiază o „horă valacă executată de ţigani şi dansată de muzicanţii regimentului 2 la prinţul Ghica, domnitorul Valachiei, în Bucureşti, la 16 iulie 1837" [63]). De la aceşti muzicanţi militari, a luat Jules Alari, alt însoţitor al lui Demidoff, „d'après une partition de musique militaire", şi a aranjat-o pentru pian, „Hora Roumaniaska".

In anul 1847, desigur după modelul rusesc, prinţul Dimitrie, general inspector, înfiinţează pe lîngă muzica ostăşească şi un *„cor de muzică vocală"*. Conducător al lui a fost numit serdarul Alecsandru Petrino. De aceea pe „gramatica de muzica vocală pentru clasul filarmonic" apărută în 1850 la Iaşi, în Institutul Albinei, ca autor al ei, iscăleşte baritonul Serd. Alecsandru Petrino, profesor de muzică vocală a Seminariei Veniamine şi a *Capelei militare* din Prinţipatul Moldovei. Un asemenea *cor de muzică vocală ia fiinţă şi la muzica ostăşească din Bucureşti.*

VIII

In seria evenimentelor care se înlănţuiesc în desfăşurarea raporturilor romîno-ruse şi care dovedesc menţinerea, şi în timpul campaniilor, a felului de viaţă cu care erau obişnuiţi ostaşii ruşi, este de semnalat apariţia la Iaşi, în anul 1809, a unui anume Gaetano Madji, antreprenor, care a zidit o sală de teatru şi cu o trupă de actori ruşi, a jucat pentru armata rusă. Ivindu-se neînţelegeri între antreprenor şi actori din plîngerile acestora se pot stabili şi cîteva din numele personalului trupei, ca: Efimov, Ivan Carvovski, Andrei Serbulov, Petru Matiuşevski şi Iosif Cernelevski. „Divanul Knejiei Moldovei" se adresează (la 17 ianuarie 1810), în cazul antreprenorului Gaetano Madji: „Către Excelenţa sa Sfetnicul de taină Senatorul divanurilor Knejiei Moldoviei — Valahiei şi Cavaler Serghie Kuşnicov" [64]). El este generalul major care la 3 martie 1808 făcuse o intervenţie către mitropolitul Serapion al Kievului, cerîndu-i să trimită pe funcţionarul dicasteriei, Ghetoponov, cunoscător al muzicii armonice, ca să înfiinţeze un cor bisericesc la Iaşi. [65]) Cum multor iniţiative şi măsuri nu li se cunosc urmările, iar altor fapte, începuturile, nici cu privire la succesul acestei intervenţii nu se ştiu rezultatele. Ele însă trebuie să fie considerate că se integrează în mişcarea, care se face din ce în ce mai mult simţită, de a se introduce în biserica romînească, alături de vechea cîntare unisonică, *muzică corală polifonică şi armonică, „muzica vocală"*, cum s-a început numi de atunci, spre deosebire de „muzica bisericească, sub care era înţeleasă psaltichia. Mare reprezentant al acesteia este, cum se ştie, Anton Pann, care — după însăşi propria-i mărturisire —, tipărind (la 1847) un „Doamne miluieşte", dă următoarele referinţe: *„cîntat în ruseşte de mine A. Pann, aflându-mă (la Chişinău), între sopranii Armoniei eclesiastice. La anul 1810"* [66]). Este singurul motiv muzical rusesc care a rămas pînă azi în repertoriul liturgic romînesc. (La pag. 80 a „Proskinitarului" său din 1852 mai spune Anton Pann că, acesta *„s-a tâlmăcit întocma după Proskinitarul tipărit în Moscova la anul 1837"*. De altfel, lui i se datoreşte şi *„dialog în trei limbi" ruseşte, româneşte şi turceşte*, fiecare întocmită în vorbire după idiotismul ei: acum întîi culese din deosebite dialoguri ruseşti, tipărite în, Moscva, de Anton Pann, profesor de muzică bisericească în Seminarul Sf. Mitropolii Bucureşti. In tipografia lui Anton Pann. 1848"). In cursul vremii, asemenea motive se înmulţesc.

„Farsor vestit era şi Iorgu Carageali. Învăţa la şcoala militară de cadeţi, cum era pe vremea aia. In şcoală era dascăl de muzica vocală un popă de regiment muscal, reu şi ursuz, fugit de mult din Rusia. Scoate odată popa pe Iorgu Caragiali la lecţie şi-l întreabă în cîte feluri se duce o notă ţinută. Iorgu se gîndeşte, se scarpină-n cap şi spune: *„Crescendo, descrescendo* şi *ris...* şi *răs...* şi *ris...* şi *răs...* şi nu mai ştie. „Şi *ris...* şi *răs* ce? întreabă popa răstit şi dă

63) Anatole de Démidoff. Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837, Planche 18.

64) T. T. Burada. Istoria teatrului în Moldova, vol. I, Iaşi, Stefaneli, 1915, pag. 94—96; cf. Poslușnicu, loc. cit. pag. 150.

65) Poslușnicu, loc. cit. pag. 208.

66) Teodorescu G. Dem. Viaţa şi activitatea lui Anton Pann, I, Bucureşti, „Gutenberg", 1893, pag. 10: „Intre acestea micul Anton, ca să-şi cîştige existenţa, intrase în corul de muzică al bisericii principale din Kişinău, unde fusese primit cu plăcere, atît pentru frumoasa-i voce de soprano, cît şi pentru noţiunile ce avea în psaltichie".

să-l apuce de ureche. Iorgu se smucește și răspunde și el necăjit: „Și *răs*-popă!" Apoi i-a dat popa și *crescendo* și *descrescendo* și *risforzando*. Peste cîteva zile a eșit Iorgu din școală, — adică jumătate a eșit el și jumătate l-a dat popa afară..." ș-a intrat în teatru; era direcția lui frate-său Costache în tovărășie cu Costache Mihăileanu" [67]). Nu e greu de identificat aci condeiul dramaturgului, al marelui Ion Luca; cei doi Carageali menționați în amintirile lui, ale fostului sufleur, sînt unchii lui: Iorgu și Costache... Cel mai în vîrstă, Costache, conduce, are direcția împreună cu Costache Mihalache-Mihăileanu a „Teatrului de diletanți" din 1844 pînă la 1848. In acest teatru a putut intra Iorgu Carageali după ce a fost eliminat din școala care era, — după „Amintirile" lui Ion Luca Caragiale, o „școală militară de cadeți". De fapt el „plinul de diavolii și talent micul Iorgu Caragiale", [68]) debutează la 7 iunie 1845 în piesa „Recrutul răscumpărat". Așadar, înainte de 1845 a putut fi Iorgu Carageale într-o „școală militară de cadeți". Ce fel de școală de cadeți va fi fost aceea în care era un „curs" și un „dascăl de muzica vocală" la care „cadeții" sînt „scoși la lecție"? Răspunde un fruntaș al vieții bisericești: „In timpul domniei lui Alexandru Ghica (1834—1842) s-a înființat în București, *prima școală de muzică* armonică, care funcționă și în timpul domniei lui George Bibescu (1842—1848) sub conducerea *arhimandritului Visarion de naționalitate rus*. Acesta, după ce traduse cîntările armonice ale bisericii rusești pe românește, formă din elevii săi *cel dintîi cor romîn*; și a cîntat întîia oară la biserica sf. Ionică Moldoveni, apoi la *Curtea veche*" [69]). Cum se vede, informația dată aci se întemeiază pe referințele și chiar pe parte din cuvintele episcopului Melchisedek, citate la începutul prezentei expuneri, la care se adaugă mențiunea asupra bisericilor la care a cîntat acest *„cel dintîi chor romîn de cîntări bisericești armonice"*. Informațiile nu sînt însă complete; și nici întru totul exacte, cum nu sînt nici cele culese din auzite de către scriitorul Corneliu Moldovanu, fostul secretar al Conservatorului și director al Teatrului Național din București. Mai întîi se face confuzia, considerîndu-se persoane diferite „Popa Rusu" și „Arhimandritul Visarion"; dimpotrivă, aceste nume sînt ale unei singure, ale uneia și aceleiași persoane. Prima școală de muzică armonică nu s-a înființat în timpul domniei lui Alexandru Ghica, ci în timpul domniei lui George Bibescu. Școală de cadeți în care să se predea atît de temeinic muzică, „muzica vocală", nu a existat. Dar a existat muzica ștabului și *„Horul cîntăreților ștabului oștirii"*. El trebuie să fi fost, în imaginația lui Iorgu și a lui Ion Luca Caragiale, „școală militară de cadeți". Oricum chiar dacă este vorba numai de un „hor de cîntăreți", este de reținut rigoarea cu care se predă învățămîntul elementar al muzicii, teoria muzicii. Profesor era arhimandritul Visarion, rus, eclisiarh al bisericei catedrale, Curtea Veche. La restaurarea bisericii, — în termenii inscripției de pe zidurile ei — după incendiul cel mare din 1847, „eclisiarh bisericei și stăruitor la prenoirea ei a fost smeritul Visarion arhimandrit, Rus". La fel, pe clopotul cel mare al bisericii: „După arderea Bucureștilor din anul 1847, reînnoindu-se această catedrala la anul 1852, s-a preturnat acest clopot în zilele prea înnălțatului Domn Barbu Dimitrie Știrbei Vod., eclesiarh fiind prea cuviosul arhimandrit Visarion Rus" [70]). *La 1836* el a fost numit „preot al oștirii" cu leafă de 6.000 lei pe an, pentru a îndeplini, „toate datoriile ale religiei pe lîngă Stabul și oștirea cantonată în capitală", și *însărcinat „fără vreo deosebită plată a întocmi și horul de cîntăreți pe lîngă ștabul oștirei"*. Visarion este deci, inițiatorul, organizatorul și conducătorul primului cor bisericesc, care cîntă în vechea Țară Românească, muzică armonică și polifonică și apoi fundează o instituție specială pentru acest scop: *„Așezămîntul corpului cîntăreților bisericii domnești de la Curtea Veche"* [71]).

Incă de la începutul secolului al XVIII-lea a fost organizat la Moscova un cor bărbătesc al curții imperiale, care a fost transferat de Petru

67) Luca. — Amintiri din teatre (scrisoarea a doua) în „Convorbiri literare" (Iași) A. XIV nr. 11 (1 februar 1881) pag. 435.

68) Dimitrie V. Olănescu. Teatrul la Romîni, II, Teatrul în Țara Românească, 1798—1898, Analele Academiei Române, ședințele din 1 noembrie 1896, și 17 martie 1897 pag. 138.

69) Nifon N. Ploeșteanu. Carte de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare, București, Göbl („Gutenberg"), 1902, pag. 230.

70) N. Iorga. Inscripții din bisericile Romîniei, Fasc. I. București, „Minerva", 1905, pag. 261—262.

71) Buletin (București), Gazetă oficială, A. 1845, nr 20, Vineri, pag. 78—80.

I la Petersburg; el dă răspunsurile liturgice la slujbele religioase de la curte, iar mai tîrziu participa și la spectacolele de operă de la curte. La 1741 s-a înființat o școală specială de muzică vocală la Gluhovo în Ucraina, unde trebuiau să fie recrutați copii cu voci bune din cercul clericilor, al cazacilor și al burgheziei, pentru completarea regulată a capelei de la curte,[72]). De la finele secolului al XVIII-lea corul a început să se numească „Capela corală a Curții". (Hofsängerkappelle — traduc nemții). Ea a fost condusă de mari personalități muzicale ale Rusiei: Bortneanski, Lvov, Bahmetev, Balakirev, Arenski, ș.a. In capelă și-au desfășurat munca cei mai mari compozitori ruși: Glinka, Rimski-Korsakov, Liadov. Din 1802, capela imperială a luat parte la prezentarea oratoriilor lui Haydn și Händel, în cadrul societăților de concerte din Petersburg. Execuția capelei se deosebea prin desăvîrșirea interpretării artistice, întrecînd cele mai bune coruri europene. Ea era unul din centrele culturii corale ruse și a influențat nu numai dezvoltarea interpretării corale în Rusia, ci și stilul scrierii corale „a cappella". Ei îi era rezervat dreptul de a redacta și edita lucrările corale (cele mai multe bisericești) ale compozitorilor ruși. In 1839, pe lîngă capelă au fost deschise clase de muzică instrumentală, a căror activitate a ajuns la un înalt nivel sub conducerea lui Rimski-Korsakov[73]).

Aceasta este instituția pe care o avea Arhimandritul Visarion în fața ochilor, atunci cînd, bucurîndu-se de încrederea forurilor conducătoare, le sugerează înființarea, *„restatornicirea corpului coral de cîntăreți pe lîngă biserica de la Curtea Veche"*, cum este intitulat voluminosul dosar (693 foi) care conține bună parte din actele oficiale relative la această instituție[74]), sau, cum zice raportul din februarie 1845 al șefului departamentului Logofeții trebilor bisericești și Instrucției publice, *„un corp de cîntăreți pentru muzica vocală pe lîngă biserica domnească a Curții Vechi."* Iar în urma recomandației din 1 februarie 1845 a departamentului — „chibzuind că, pentru însărcinarea postului de director la pomenitul așezămînt, este mai cu cerută știință și destoinicie Cuviosul Arhimandrit Visarion, îndeplinitorul datoriilor de eclisiarh al bisericii Curții vechi, supt iscălitul, plecat, îl recomandează către înalta măriei voastre milostivire, ca de se va găsi cu cale, să se dea luminată întărire pentru orînduirea numitului într-acest post de director la acest așezămînt" — domnitorul Gheorghe Dimitrie Bibescu primește această recomandație și întărește pe pomenitul Arhimandrit Visarion, director la așezămîntul corpului de cîntăreți de la biserica domnească a Curții vechi.[75]) Corul cînta la biserica Curtea Veche, rusește, unde și preotul Spiridon Bădescu, tatăl fostului profesor de gimnastică de pe la începutul veacului nostru, făcea slujba tot în rusește. La formarea corului au contribuit elementele aflate și instruite în „horul cîntăreților stabului oștirii". Prin raportul său nr. 38 din 8 iunie 1845, Visarion, directorul așezămîntului horal, arată departamentului trebilor bisericești „Dupre adresul C. Dejurstvii nr. 3418 cu alăturata copie a înaltului ofis nr. 66 să încunoștiințează Direcția Așezămîntului horal ca: horul cîntăreților stabului oștirii cu amploiații lui desființîndu-se din miliție de la I-iu Ghenarie al anului curgător, s-au strămutat în complectul numitului Așezămînt tot de la I-iu Ghenarie după cum să vede și din copia înaltului ofis nr. 82 care s-a trimis la Direcție pe lîngă adresul Nacialnicului stabului Domnesc D. Polcovnic Ganov cu nr. 210"[76]). Ca „profesor de muzică vocală" Visarion recomandă pe Alecsandru Levinski din seminarul Chișinovului. Pînă la sosirea lui, „pentru profesorul de muzică vocală pînă va veni cel cerut de la Rossie, pînă atunci se va ocupa pitarul Mihuleț pe care am avut și la miliție". Organizarea și funcționarea așezămîntului horal dovedesc chibzuința directorului de a folosi și aplica experiența și a tinde la prestigiul de care se bucura capela imperială. La 6 noiembrie 1845 Visarion cere ca să se introducă în așezămînt ca obiect de studiu, *vioara;* este primul pas care se face pentru întemeierea unui *învățămînt instrumental* într-o instituție de stat din Țara Romînească. Pe la 1840 erau trimiși tineri în Rusia pentru a învăța arta militară. sînt apoi studenți romîni la academiile teologice

72) I. Keldîș, loc. cit. pag. 94.

73) Болшая советская энциклоцедия, том 24, с.т.р. 532, Ленинград, Государственная академическая капелла (Marea enciclopedie Sovietică.) vol. 24, pag. 532, (Capella Academică de stat din Leningrad, trad. I. Pavalache).

74) Arhiva Statului, Administrative, nr. 1783, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice. Țara Romînească, Dosarul nr. 339 b/117, Anul 1844, luna decembrie, ziua 27, tomul I.

75) Ibid. folio 13.

76) Ibid, folio 44.

de la Kiev și Petersburg. Visarion socotește necesar să trimită și el „un școlar romîn din Așezămîntul Horal de aici pentru mai mare desăvîrșirea și mai întinsă practică în muzica bisericească la Capela împărătească din S. Petersburg“ [77]).

In 1846, cînd a plecat Ilie Botezatu, a mers și Visarion cu el ca să-l așeze la *numita capelă*, unde în afară de muzică vocală, are să urmeze *lecții de vioară și pian*. Mai tîrziu se fac formalități pentru trimiterea lui Dimitrie Dumitrovici. Zbuciumatul an 1848 se resimte și în așezămîntul horal: un școlar, Nicolae Iosif, era „doritor de reformă“. Direcția vrea să-l elimine din instituție dar el „cetățeanul“ — cum își zicea Nicolae Iosif, — cere la Ministerul de Interne, printr-o jalbă redactată în termeni aleși, ca să fie reprimit în așezămînt. Ministrul de interne al timpului, N. Golescu, dispune ca Ministerul Instrucției să rezolve favorabil cererea „cetățeanului“. Un fapt de o importanță deosebită îl constituie transformarea așezămîntului într-o școală de belearte, introducîndu-se cursuri de pictură și muzică instrumentală. In procesul de laicizare al învățămîntului, după exemplul capelei imperiale, muzica instrumentală va deveni din ce în ce mai serios cultivată pînă cînd, desființîndu-se instituția, se fundează apoi o *„școală de muzică instrumentală“* [78]) care va fi nucleul *Conservatorului de muzică și declamație de la 1864*.

Cu privire la repertoriu, ne stă la dispoziție o listă de piesele ce se cîntau, redactată de Al. Luca, fost corist de la anul 1847 în corul de la Curtea Veche, și apoi dirijor al lui. Aceste note, 2961 file, broșuri și partițiuni, o întreagă bibliotecă de muzică corală, era oferită în 1891 ministerului Cultelor și Instrucției publice, Divizia Școalelor. Nu se mai știe nimic de ele. Cît de mult era răspîndit repertoriul coral rus se dovedește și dintr-altă listă de piese, pe care le-a avut Gestianu, fost profesor de muzică vocală la liceul Sf. Sava și șef al corului teatrului național, precum și al trupei lui Costache Caragiale. Dar, în această privință sînt mai ales de observat cele trei broșuri apărute: „Collecțiune de cîntări religioase pentru una sau mai multe voci arangiate și compuse de Arhimandrit Visarion“. Același repertor rus stă și la baza „Liturghiei lui Ioan Cartu (1865), care înlocuiește pe Visarion la catedra de coruri bisericești de la Conservator. La deosebită măiestrie, corul lui Visarion nu ajunsese. Era și greu ca, pe o lipsă aproape totală de educație acordică și polifonică a coriștilor de la Stabul oștirii și de la Așezămîntul horal să se poată înjgheba realizări mulțumitoare. Mai ales la început, corul nu pare a fi fost satisfăcător, după cum rezultă din impresiile unuia din capii bisericii ruse, episcopul Porfirie Uspenski, care călătorind în 1846 pe la noi, nu trece cu vederea prestațiile corului: „Am fost la liturghie la Curtea veche. Corul domnesc e numeros; mantalele lui albastre sînt frumoase; pe ele strălucesc nasturii de argint cu pajura Munteniei. Dar cîntarea? Se aseamănă cu scîrțiitul roatelor neunse. (Vrăbiile nu-s privighetori, iar fluierele nu-s flaute; chelălăiala pentru prințul muntean nu-i ceea ce-i melodia și armonia pentru împăratul rusesc). Bașii, — vizitii ruși. Dirijorul e seminarist din Chișinău“ [79]). Pe de altă parte, cum aflăm din numeroasele dosare depozitate la „Arhivele Statului“, elevi ai Așezămîntului cîntă și la reprezentațiile de operă ale timpului. Unul din aceste dosare cuprinde un *„Proect pentru introducerea cîntării bisericești moderne în Prințipatul Valahiei după metodul rosienesc“* [80]). Același gînd era nutrit și de clericii vremii. Adresîndu-se studenților romîni aflați la învățătură în Rusia, la Petersburg, mitropolitul Nifon le scrie, la 3 februarie 1853: „Am fi dorit prea mult ca să vă deprindeți a cunoaște bine și *fondamentul muzicii vocale, pe care poate s-o introducem și în țara noastră“* [81]).

Paralel cu mișcarea din Țara Romînească, are loc în Moldova o vie activitate pentru dezvoltarea muzicii armonice. Repertoriul rus este introdus și în formațiile corale moldovenești precum și în seminarii. La una din producțiile la care își dă concursul „horul seminarei Veniamine“, publicul, puternic impresionat, „au prețuit măsurile cele înțelepte, care deschiseră la Seminarie un curs de învățător de cîntec bisericesc, după o sistemă ce au înălțat podoaba

77) Ibid. folio 173.

78) Arhiva Statului. Administrative, dos. nr. 595, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, nr. 353/1863.

79) Călătoria lui Porfirie Uspenski pe la noi, 1846, trad. din rușește de Ștefan Berechet. — Biblioteca Slavo-romînă, nr. 1—2 București, Suru, 1920, pag. 22—23.

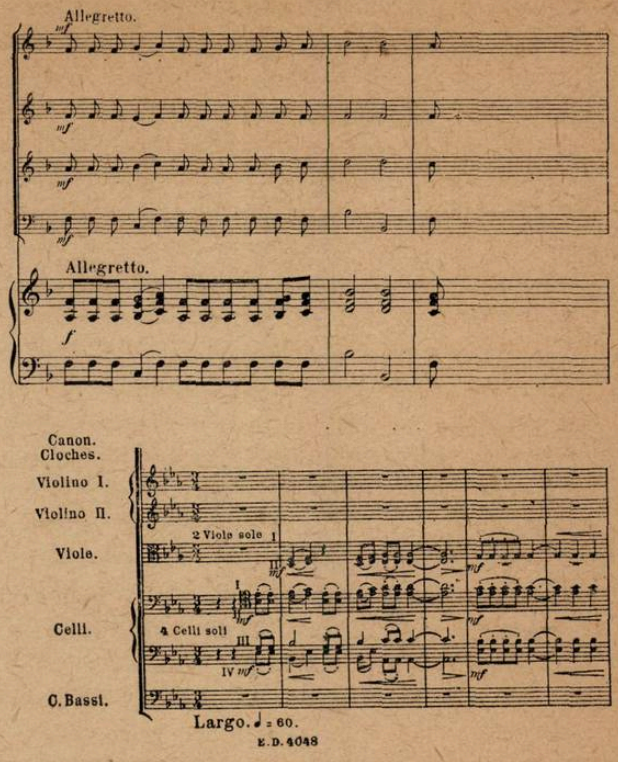
80) Arhiva Statului, Administrative, nr. 2284, Ministerul Cultelor și Instrucției Publice, Țara Romînească, dosar nr. 376 anul 1850, luna noiembrie ziua 15.

81) Diaconul Gheorghe I. Moisescu. Bursieri Romîni la școalele teologice din Rusia, 1855—1856, București. 1947, Editura Seminarului de Istoria bisericii romîne de la Facultatea de teologie din București, nr. 19, pag. 86.

bisericii ortodoxe din Rosia chear asupra acei din Italia, ce strălucea prin cîntecul eclesiastic" [82]).

IX

In Moldova, raporturile muzicale romîno-ruse își vor afla pe cel mai strălucit reprezentant al lor în personalitatea marelui nostru înaintaș, *Gavriil Musicescu*. Pe drumul celor trimiși de Arhimandritul Visarion pentru învățătura muzicii vocale și instrumentale în Rusia, pe acest drum, va ajunge și el la capela imperială și la conservatorul din Petersburg, tocmai în timpul în care influența lui Glinka și a puternicului grup al „celor cinci" era mai eficientă, muzica populară impunîndu-se ca izvor de apă vie în creația marii școli clasice ruse. In această atmosferă se formează Musicescu și vine pregătit, bine orientat și hotărît să realizeze în arta patriei sale aspirațiile poporului, muzica națională, muzica izvorîtă din popor și prelucrată, armonizată pentru popor. Pentru ideile sale înaintate, el duce o vie luptă de idei, dar mai ales, cu minunatul său cor de la Mitropolia din Iași, organizat după modelul celui al Capelei imperiale, propagă prin concerte și audiții, în Moldova și chiar peste munți, concepțiile sale de muzică românească, adună melodii populare și le învesmîntează în podoaba armoniei, apoi le execută în desăvîrșite condiții artistice. Și Musicescu rămîne adeptul muzicii bisericești ruse, asupra căreia se oprește în creația și activitatea sa de interpret, dirijor, ca și în dezbaterea teoretică a problemelor respective. Ideea transcrierii psaltichiei, ca și a armonizării melodiilor vechi bizantine, apoi concepția unei armonizări modale a cîntecelor populare, îi sînt sugerate lui Musicescu de principiile călăuzitoare ale școlii clasice ruse. Printre primele sale lucrări romanța sa „O, dacă n-ai nimic a-mi spune" este dedicată lui N. I. Bachmeteff, care nu era altul decît directorul capelei imperiale în timpul cît a învățat Musicescu la Petersburg. Iar cu privire la influența muzicii bisericești asupra repertoriului liturgic al lui Musicescu sînt numeroase exemple de dat. Dintre ele, măcar unul să figureze aci, cel pe care-l putem afla din compararea troparului de la pag. 196 din „Imnele" lui Musicescu și începutul „Uverturii solemne 1812" de Ceaikovski; la originea amîndurora este același motiv bisericesc rus.



Un fragment dintr-un tropar bisericesc al lui Musicescu (sus) și un fragment din Uvertura „1812" de Ceaikovski, în care motivul melodic este asemănător.

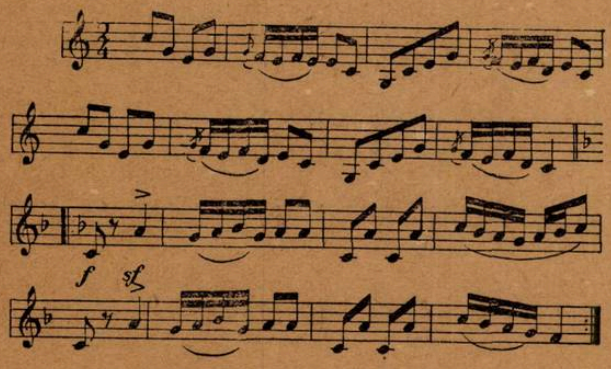
X

La întoarcerea sa de la studii din Viena, concertează în Rusia Alexandru Flechtenmacher, căruia i se face propunerea, ca și lui Musicescu, de a rămîne acolo. Dar și muzicanți ruși vin și concertează la noi. In 1832, cîntăreți ai operei italiene din Petersburg dau concerte la Iași, iar în 1844 cîntă tot aci Roemers, violonist al Capelei imperiale din Petersburg. La București cîntă la 1880 Leopold Ané, profesor la Conservatorul din Petersburg, violonistul curții imperiale ruse: iar mai tîrziu Sartinski de la Odessa. Sînt muzicanți români care cîntă la Odessa; printre ei, *Eduard Caudella*, precum și, cu o formație de instrumentiști români și în fruntea ei, prof. Gheorghe Dinicu, violonistul, tatăl violoncelistului, profesorul și decanul Facultății de interpretare de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Spicuim din „Novorosiiski Telegraf" din Odessa: „Orchestra merită toate laudele din partea noastră. Executarea tuturor pieselor e delicată și măiastră. D. Dinicu e stăpîn deplin pe arcușul său. Executînd solo cu acompaniamentul unui pianist, serenada de G. Pierné, dînsul culege

82) „Albina românească" (Iași), A. XVII, nr. 90, (Joi 15 noiembrie 1845), pag. 357.

aplauzele frenetice ale unui public meloman, care, la noi în Odessa, este destul de dificil pentru a fi satisfăcut. Cu mare măiestrie orchestra romînă a executat pagini din Aida, Trubadur etc. Din cîntecele naționale romîne, mai cu seamă, publicul a aplaudat operele datorite d-lui G. Dinicu. La beneficiul orchestrei, sala era plină, înțesată de lume; dirijorul orchestrei a fost întîmpinat cu aplauze și i s-au făcut cadouri de publicul entuziast, o coroană de lauri, legată cu niște panglice de atlas, precum și alte cadouri prețioase" [83]).

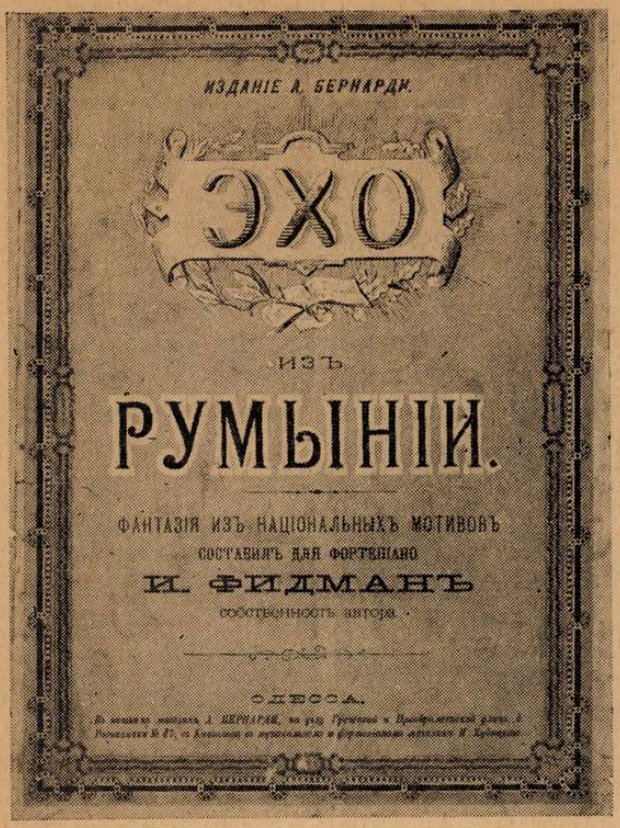
In a sa Istorie a Moldovei povestește postelnicul Manolachi Drăghici, că, asistînd la un bal în Chișinău, în 1819, împăratului Rusiei Alexandru I i-a atras îndeosebi atenția „muzica egipteană de țigani" dusi din Iași cu boierii greci — postelnicul Dimitrachi Plaghiano și postelnicul Costachi Pantazoglu, trimiși de domnul Moldovei pentru ca să salute pe împărat, care aduseseră cu ei cei mai buni cîntăreți și lăutari moldoveni. Intre ei se distingea Nastasă și Angheluță, lîngă care monarhul a stat și i-a privit îndelungat, mirîndu-se cum execută ariile fără note și cu ce melodii intonau strofele cîntecelor naționale ca adevărați artiști. [84]) Aceasta era la începutul secolului al XIX-lea. La sfîrșitul lui, numărul celor care duc în Rusia ecouri ale muzicii poporului nostru, se mărește. Sînt deci, vestiții noștri lăutari care poartă cu ei, nu numai tehnica lor instrumentală și vocală, ci și faima cîntecelor și jocurilor populare romînești. Unul din cei mai iubiți și apreciați este Gheorghe N. Ochialbi, care și-a petrecut o bună parte din viață la Petersburg, unde a și murit. Lui îi datorăm și un *„Potpourri russe"* intitulat *„Moscova"*. In el, între altele și aceste motive, mult

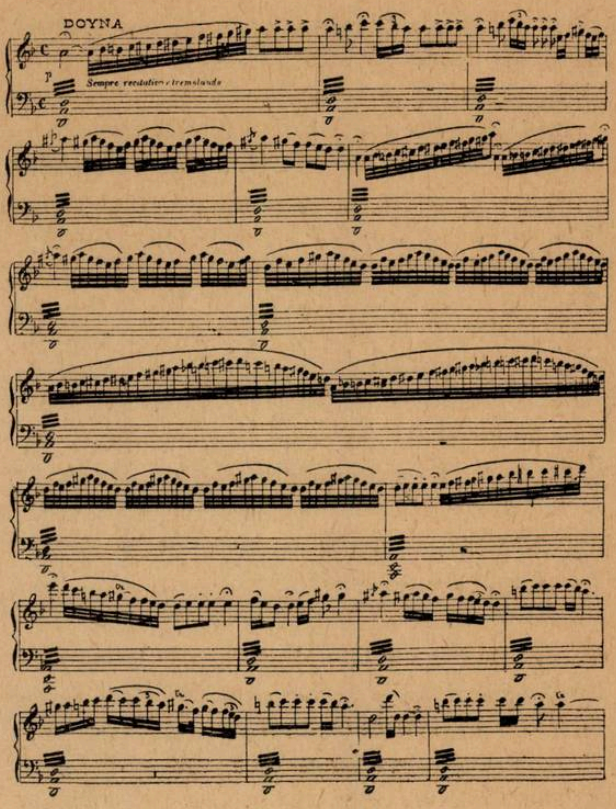


cîntate de lăutarii noștri și intitulate „Rusească": Odată cu tendința de a face cunoscută țara peste granițe lăutarii sînt considerați ca excelente elemente de propagandă ale firii muzicale a poporului. Iacob Mureșanu, într-o substanțială notă, publicată în revista sa, observă că, de la expoziția din Paris încoace, lăutarii romîni seceră continuu în străinătate cele mai frumoase succese. Una dintre orchestrele fruntașe din Romînia sub conducerea lui *Ciolac*, iar alta sub conducerea lui *Pădureanu*, au făcut în vara anului 1894 cunoscută străinilor muzica noastră națională, storcînd cea dintîi admirație belgienilor, iar cea de a doua a *rușilor*. Orchestra lui Pădureanu încă nici pînă toamna nu se întorsese din Rusia, unde făcea mare onoare muzicii naționale romînești. Iată ce citim despre orchestra lui Pădureanu în ziarul rusesc „Novoje Vremja": Pentru moment o orchestră de lăutari romîni sub conducerea violonistului *Sava Pădureanu* cîntă în Petersburg la grădina Krestofski și are zilnic un succes nebun. Orchestra nu e mare, nu constă decît din zece. Execută pe dinafară polci, valsuri, romanțe, etc., dar cum le execută? Aci este esențialul. Lăutarii romîni cîntă cu foc și focul acesta se transmite auditoriului. Sentimentul de care sînt animați ei se comunică publicului și-l mișcă vrînd-nevrînd. Orchestra romînească produce niște efecte excepțional de originale, mulțumită întrebuințării dibace a *cimbalului* și a *naiului* un instrument cunoscut în cea mai depărtată vechime. Grecii cei vechi cîntau cu acest instrument la bacanale și celelalte sărbători solemne. Sunetul acestui instrument amintește pe al flautului. Rimski-Korsakov a profitat de ele în a sa operă-balet „Mlada" în scena Cleopatrei și a produs un enorm efect. Ar fi foarte de dorit ca aceste două instrumente, naiul și cimbalul, să se introducă în orchestrele noastre moderne exclusiv pentru efectul acesta". In urma succeselor repurtate la Petersburg, Pădureanu și orchestra lui au fost chemați în diferite rînduri să cînte la seratele marilor duci, și în cele din urmă, mulțumită recomandațiunii lui Al. Catargi, ministrul romîn la Petersburg, a dat un concert în palatul Peterhof în fața țarului și a curtenilor săi, unde, după cum spun ziarele rusești, a fost foarte călduros aplaudat. Mai tîrziu, în ziua de 15 august 1894 a dat la Petersburg un concert în beneficiul săracilor,

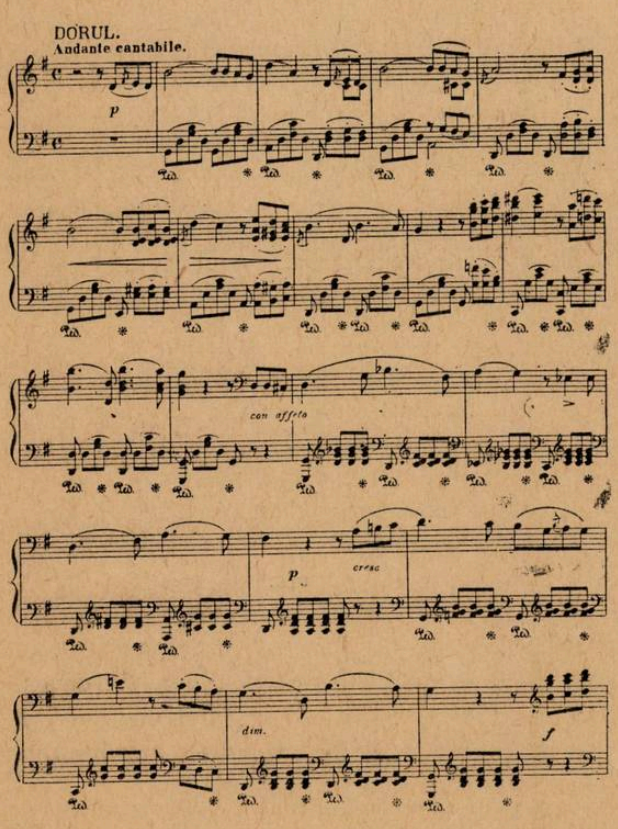
83) Artiștii noștri în Rusia — în „Romînia muzicală" (București) A. V, nr. 10 (1 Mai 1894) pag. 76, apoi pag. 146

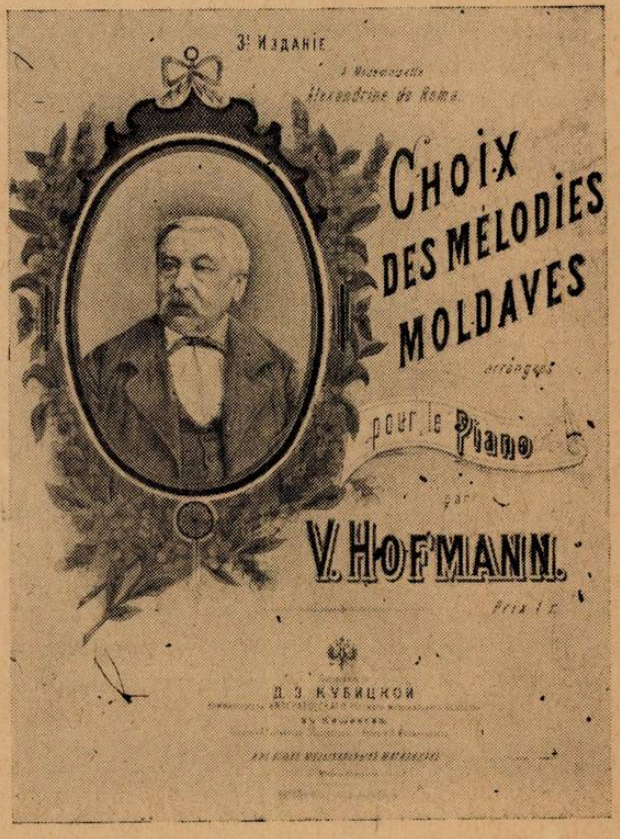
84) C. Bobulescu. — Lăutarii noștri, București, „Națională", 1922, pag. 145.





Coperta şi pagină de interior a Fanteziei pe motive naţionale romîneşti, „Ecou din Romînia" de I. Fidman, tipărită la Odessa





Coperta şi pagină de interior a culegerii de melodii moldoveneşti tipărită la Moscova

pentru care guvernatorul orașului i-a adresat călduroase mulțumiri... [85])

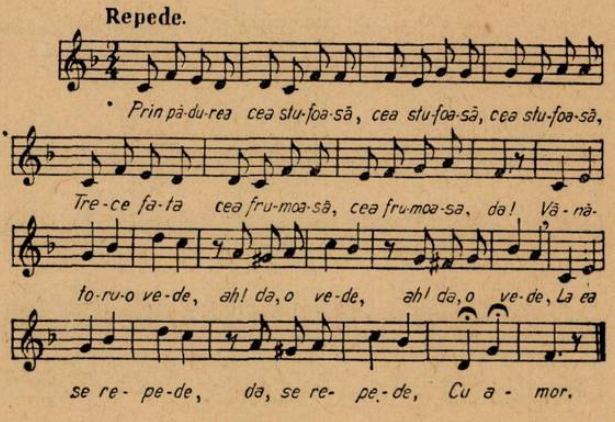
Drept rezultat al propagandei făcute muzicii românești de către lăutari în Rusia trebuie considerată „Эхо из румынии" **(Ecou din România)** Fantezie de Fidman, precum și „Choix des mélodies moldaves", care, în exemplarul nostru, arată că apare în a treia ediție.

Satisfacție deosebită manifestă Musicescu, nu numai cu privire la buna primire de care corurile sale religioase s-au bucurat în Rusia, ci și cu privire la cîntecele populare: „Cîntecele noastre — spune el — au plăcut foarte mult și streinilor; așa, prezentele melodii — e vorba de armonizările lui de melodii populare — fac parte din repertoriul vestitului cor rus de sub conducerea dlui Dim. Slaviansky" [86]).

XI

S-a bucurat de o apreciere deosebit de favorabilă în istoria teatrului muzical din Țara Românească trupa germană, care venea, de fapt, din Transilvania, sub conducerea lui Theodor Müller; prima ei reprezentație în București are loc la sfîrșitul anului 1833. Această trupă joacă aici în noua *sală de teatru*, clădită de bucătarul italian Ieronim Momolo pe terenul logofătului Iordache Slătineanu. Scriitorul Oilănescu, istoriograful teatrului românesc în Țara Românească, arată că tot mobilierul sălii, cum și decorurile erau proprietatea directorului Müller, care, neavînd fonduri, le făcuse, parte prin subscripțiuni și abonament, parte pe credit, parte din *ajutorul ce-i deteră Rușii și guvernul românesc*. Așadar, rușii care se aflau atunci în țară, încurajează și dau ajutor pentru susținerea teatrului muzical bucureștean, îl sprijină, alături de autoritățile românești și „alte persoane binevoitoare", pe Theodor Müller, care, cum arată vornicul Michael Cornescu în „Curierul Românesc" (1836), „s-a văzut în stare de a întîmpina toate cheltuelile teatrului și ale trupei și a-și face o stare simțitoare". In timpul cît teatrul, din pricina războiului, a fost închis, tenorul de pe atunci, Köhler, distins solist și compozitor, a fost trimis cu înalte recomandațiuni și a cîntat la opera din Petersburg, după care reapare în trupa lui Theodor Müller. Raporturile se constată însă și în muzica ce ne vine de la ruși.

Intr-una din scrisorile lui Ion Ghica adresată lui Alecsandri, publicată sub titlul „Un bal la Curte din 1827", este amintită și instrucția muzicală „instrumentală" pe care „Dinu Golescu, boier iubitor de progres" socotise necesar să o dea la 12 țigănași, din care, un dascăl de muzică înadins adus de la Sibiu, formase o mică orchestră; în repertoriul ei, între altele, și *„o cazăceasca"* [87]). De-alungul vremii și alte melodii, cîntece și jocuri rusești au pătruns în repertoriul lăutarilor și al poporului. Pe ecranele capitalei țării noastre rulează săptămînile acestea un film sovietic, „Ordinul Ana", după o nuvelă de Cehov. Cine l-a văzut, nu a putut rămîne indiferent la muzica lui. Căci erau linii melodice cunoscute, nu numai specialiștilor, ci mai ales oamenilor din popor. Astfel ne-am adus aminte de *„Rascazat"*, *melodie rusă*, care s-a cîntat mult la noi sub titlul „Vînătorul", în forma următoare:



Bună ziua, fetișoară,
Tinerică, bălăioară,
Bălăioară, da!
— Te rog, dragă fată,
Cîntă-mi tu odată,
de amor
etc.

In același film, e *„Troica"*, de asemenea mult cîntată la noi. Pătrunsese în cărticelele de cîntece de „Dor și amor" sau „Noul mic dor", pe care le scotea pe la începutul secolului un

85) „Musa Română" (Blaj), A. II, nr. 8—9 (august-septembre) 1894, pag. 10.

86) Gavriil Musicescu, — 12 Melodii Naționale ,culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și pian, ediția III-a, precuvîntare la ediția a II-a (Iași, 1893, Mai).

87) Ion Ghica. — Scrisori către V. Alecsandri, IV (volum suplimentar) „Biblioteca pentru toți", nr. 230—231, București, Alcalay, pag. 55.

anume Pinath. Iată, în facsimil, textul literar din „Amorul", ediția 126 din 1911 :

TROICA

Cântec (rusesc)

Sbor ca vântul Troica draga
Peste câmpul înghețat
Până azi o așa copilă
Până azi n'am mai purtat

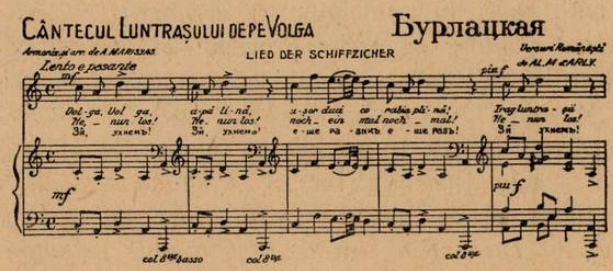
Lunecă în zăpada albă
Și te pierde în albe zor
Unde drumuri's făcute
Și nici urme de cărări

Cai aprigi sbor ca gândul
Zmei din basme parcă sunt
Zbor ca vântul si nu atinge
Cu copita de pământ

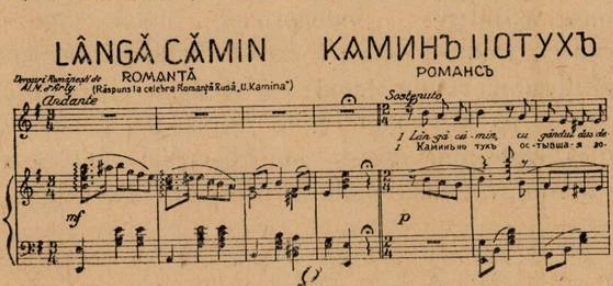
Lângă mine te lipește
Lasă capul tău bălai
Pe al meu pept se'm pare
Viață dulce ca un vis de rai

Mult cîntată a fost apoi romanța rusească *„Volga, Volga"*, pe care o dăm aci, în facsimil :

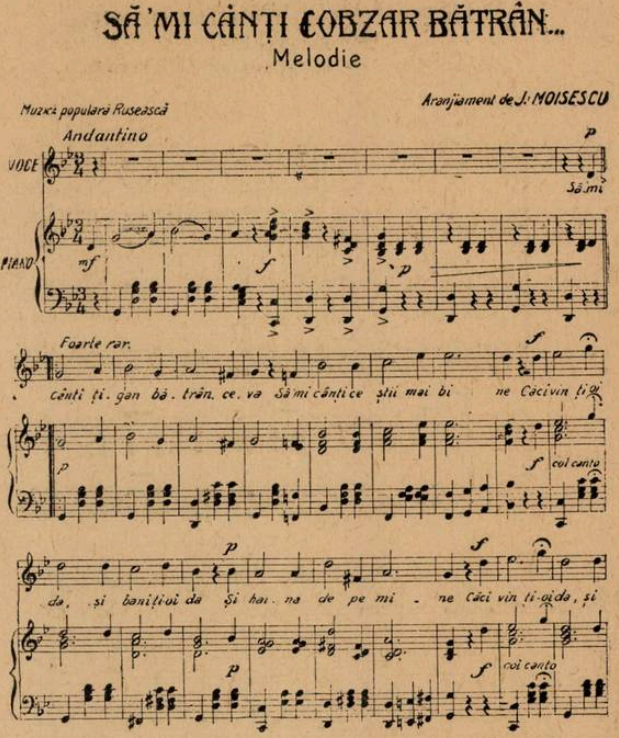
N-a fost trecut cu vederea nici *„Cintecul luntrașului de pe Volga"*, cum a fost intitulat în traducerea romînească. „Эй ухнемь! (Бурлацкая)



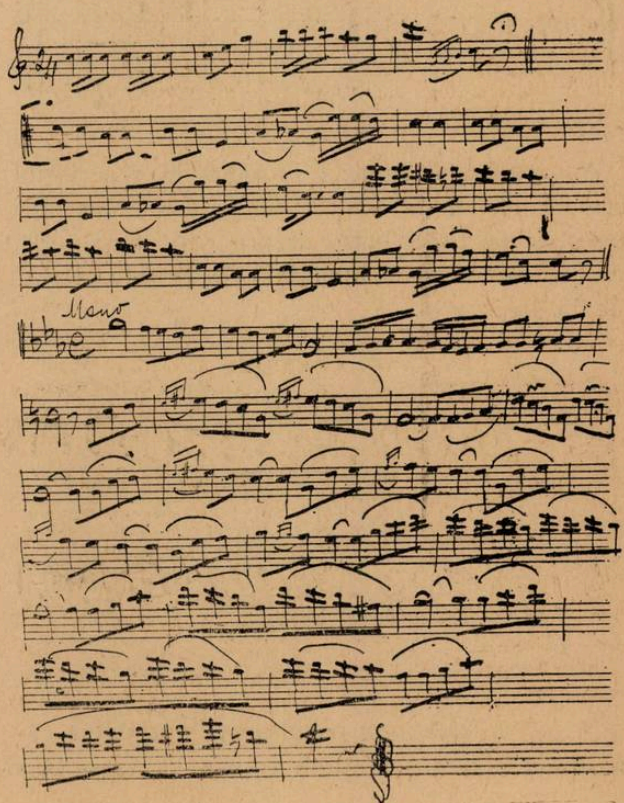
„Lîngă cămin" este titlul altei romanțe rusești, tradusă și cîntată în romînește :



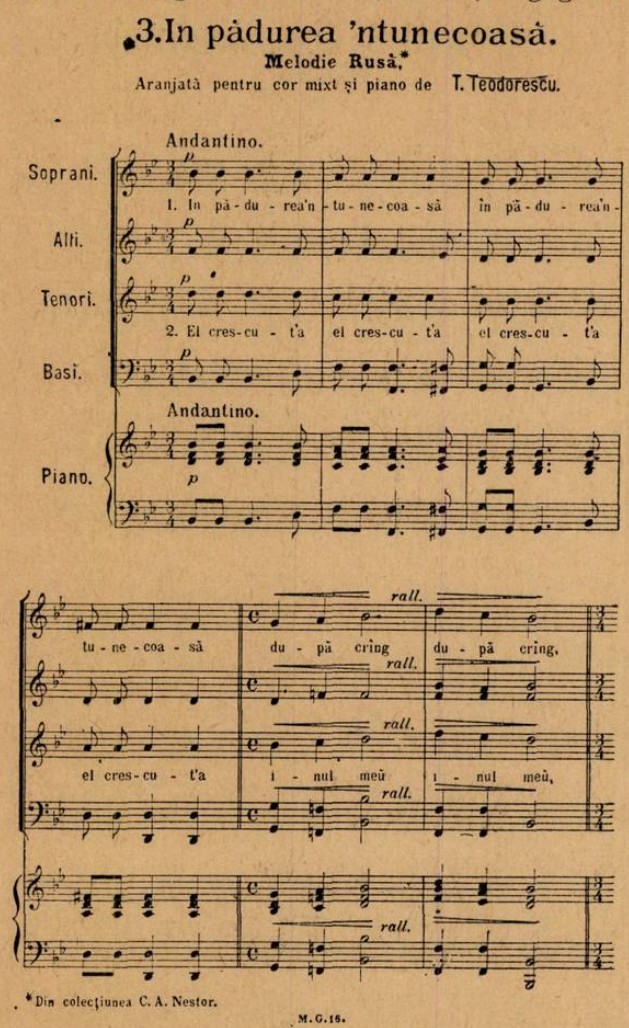
S-a cîntat mult și poate se mai cîntă și astăzi, *„Să-mi cînți cobzar bătrîn"*, cunoscut, cum se vede, ca melodie rusească :



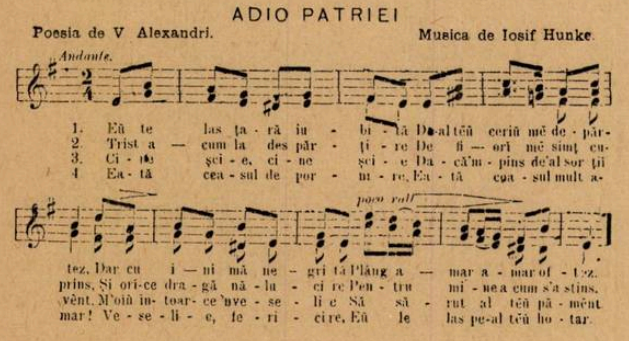
De asemenea, *„Balalaica"*, după cum se vede din alăturata „stimmă" din repertoriul bucureștean :



De mult a apărut în repertoriul coral romînesc, piesa *„In pădurea-ntunecoasă"*, cîntată și azi cu belșug de efecte dinamice și agogice:

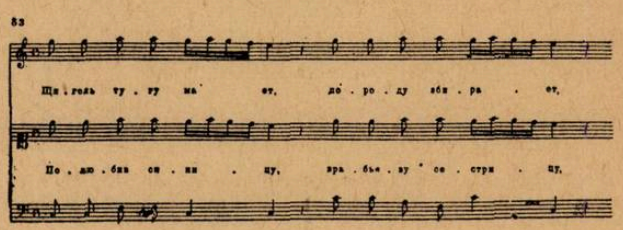


Musicescu, desigur, a introdus în repertoriul școlar, un cor de Iosif Hunke, fostul său profesor de la Petersburg, despre care a și scris, ca și despre capela imperială, în revista „Arta" de la Iași:



A fost întotdeauna recunoscută varietatea cunoștințelor și informațiilor istorice de care Musicescu dispunea. Intr-unul din articolele lui, se oprește asupra corurilor bisericești. Aci găsește prilej să facă și următoarea constatare relativă și la dirijorii de coruri dinainte de 1864, dar mai ales la repertoriul corurilor lor: „Unii dintre aceștia, sub pretext d-a îmbogăți repertoriul *au introdus în biserică muzică de la cîntecele profane cîntate de soldații ruși;* așa pînă la 1866 am auzit cîntîndu-se de către unele coruri „Doamne miluește" de trei ori, pe muzica: **хал козак за дунай** („Plecînd cazacul peste Dunăre") [88].

Dar nu numai în muzica de cult, ci și în cea profană sînt de urmărit motive melodice rusești, mai ales în repertoriul orășenesc. Nu e o simplă întîmplare că motivul prim al unui bine cunoscut cîntec „La cîrciuma din șosea", este identic cu cel pe care-l găsim într-un sbornic de cîntece rusești din secolul al XVIII-lea:



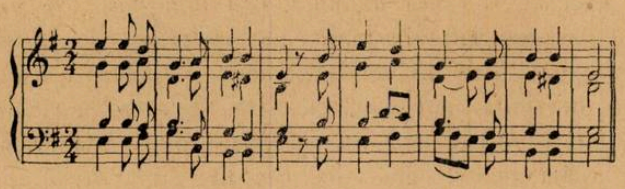
XII

Presa romînească de specialitate este atentă la formarea și dezvoltarea marii școli naționale ruse, la principiile ei creatoare, la cîntecul popular ca izvor proaspăt și original al fertilizării ei. Așa, de pildă, la premiera operei „Mazeppa", (după Pușkin) de *Ceaikovski*, *„Arta"* (Iași) a considerat necesară o dare de seamă deosebită. Iar, în *„Romînia musicală"* (1903) este reprodus (prescurtat) un studiu al lui *Țezar Kiui*, intitulat *„Cîntecele populare rusești"*. Ca elev și prieten al lui Dargomîjski și Balakirev, Kiui era cel mai autorizat condei pentru a se rosti într-o problemă care începuse a interesa îndeaproape muzica romînească. Poate i se va fi părut ciudat la început cititorului romîn, cînd va fi luat cunoștință că: „Una din condițiunile principale în structura cîntecului rusesc este libertatea deplină a ritmului, împinsă pînă la capriciu. Nu numai

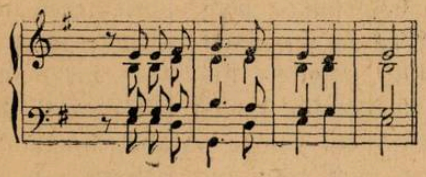
88) G. Musicescu. Studiu asupra corurilor bisericești, în „Arta" Iași, A. I, nr. 23 (10 august 1884) pag. 365.

frazele muzicale pot fi compuse dintr-un număr inegal de măsuri, dar încă într-un același cîntec, ritmul măsurilor se poate schimba de mai multe ori". T. Kiui dă un exemplu muzical și arată: „Acest cîntec începe prin două măsuri de 5/4 urmate de trei măsuri de 3/4 și motivul sfîrșește printr-un motiv de 4/4. Se găsesc măsuri de șapte timpi tot așa ca și de cinci; și cu toată îndrăzneala unei asemenea licențe, fraza muzicală nu pierde nimic din naturalul ei, căci ea se adaptează în mod desăvîrșit textului; totul se găsește pronunțat și accentuat în mod corect[89]). Dar, după ce va fi citit, cel ce a cugetat la realitatea muzicală a poporului nostru, la folclorul nostru muzical, își va fi dat seama, că, similarități, analogii, pot fi cu ușurință aflate între metro-ritmica muzicală a poporului rus și a celui romîn, dar imposibil de aflat între aceasta și muzica apuseană. De altfel ceea ce a provocat cea mai vie surpriză prin noutatea ei, cînd Simfonia a VI-a de Ceaikovski a fost executată pentru prima oară în apus, este acel „Allegro con grazia" în 5/4. Pentru armonizarea melodiei populare românești, de asemenea, vor fi fost trase învățăminte însemnate din studiul lui Kiui, Cîntecul popular rusesc cere într-un mod imperios o armonizare originală și o artă cu totul particulară de modulațiune. Mai întîi, e foarte rar să dai peste un cîntec a cărui melodie să se poată trata întreagă într-unul din cele două moduri, major ori minor; de cele mai multe ori, dimpotrivă, chiar dacă întinderea-i nu este decît de cîteva măsuri, ea trece de la minor la majorul relativ și în mod reciproc. Aceste schimbări, în general neașteptate, sînt aproape întotdeauna de un efect surprinzător și simpatic". Apoi mai dă „un exemplu fericit de modulațiune din major în minor, scoborînd cu un ton". Informațiile științifice cu privire la metodele de culegere a folclorului, precum și la culegerile de muzică populară rusă, cuprinse în acest important studiu, rămîn pînă azi valabile. Este înfățișată în el, cu observații critice, culegerea veche a lui Praci, de la finele secolului al XVIII-lea, precum și cea a lui Balakirev (din 1866), „extrem de remarcabilă: din toate cele ce există, aceasta e, fără îndoială, cea mai bună. Acompaniamentul la pian își păstrează de la un capăt pînă la celălalt capăt caracteru-i esențialmente național; el e de o mare varietate și se adaptează nu se poate mai bine diferitelor melodii ale culegerii, în așa chip că fiecare din aceste cîntece, luat în deosebi, constituie singur în micu-i cadru o adevărată operă de artă". De accentuat este importanța ce o are pentru noi, culegerea lui Balakirev, pentru că ea a constituit unul din argumentele evidente, hotărîtoare, pentru orientarea lui Gavriil Musicescu în problema culegerii și armonizării melodiilor populare românești. Iar pentru năzuințele de creație a unui stil propriu de muzică a noastră, au rămas valabile învățămintele ce urmează a fi trase din încheierea studiului lui Țezar Kiui: „cea mai mare parte dintre compozitorii ruși și-au luat din aceste cîntece populare principiul inspirațiunii lor, pătrunzîndu-se de spiritul ce domină într-însele, ori chiar servindu-se de teme naționale pentru operele lor vocale și instrumentale". Intr-o revistă specială de muzică a noastră, s-a simțit, așadar, nevoia ca să se publice versiunea românească a unui astfel de studiu, el fiind considerat necesar fundamentării vieții noastre muzicale și călăuzirii ei pe drumurile deschise de școala clasică rusă. Mai mult decît din asemenea expuneri teoretice, formația compozitorilor noștri a putut fi influențată de însăși operele de artă muzicale respective. In programul concertului dat de *„Reuniunea română de muzică din Sibiu"*, la 25 iunie 1898, figura și *„Privighetoarea"*, *cîntec popular rusesc*, iar în cel din 15 februarie 1903 și 15 decembrie din același an, *„Colinda"* de *Ceaikovski, cîntec popular* și acesta. Il înscrisese în program, iar pe cel din urmă îl și studiase cu corul mixt al Reuniunii și îl dirijase, *G. Dima*. Este același cor de Ceaikovski, înscris în repertoriul societății *„Carmen"* sub titlul *„Isus prunc"* (*Colind*) și publicat de *Kiriac* într-o culegere a sa de coruri. Ce reflecții va fi trezit armonizarea lui Ceaikovski, nu a fost însemnat nicăieri. Dar este sigur că n-a trecut neluată în seamă soluția la care ajunge marele compozitor rus, armonizînd cîntecul popular, întrebuințînd, cînd *sensibila, armonia funcțională*, cînd subtonica cu *armonia neomodală*.

89) Țezar Kiui. Cîntecele populare rusești (versiune românească de Don Remi), — în „Romînia muzicală" (București), A. XIV, nr. 15—16 (15/28 septembrie — 1/14 octombrie 1903) pag. 119.



Iar demn de remarcat: Dima — ca în „Mugur, mugurel" — adoptă soluția tonală (mi minor — cu re diez); Kiriac rămîne la neomodal.



Nu este trecută sub tăcere nici activitatea unora din compozitorii școlii clasice ruse. In *„Romînia muzicală"* este remarcată prezența lui *Rubinstein* (de la a cărui naștere s-a sărbătorit zilele trecute 125 de ani), ca pianist și compozitor, în Germania. Se semnalează punerea în scenă la teatrul curții din Dresda, sub conducerea compozitorului însuși, a operei sale „I figli della landa", iar cînd, acum 60 de ani (la 20 noiembrie 1894), a încetat din viață, atît această revistă [90]), cît și „Musa Romînă" [91]), au scris elogioase articole despre el. A atras atenția lumii romînești de timpuriu, îndeosebi, puternica personalitate a lui *Glinka*, marele *fondator al școlii naționale ruse*. El este menționat în presa noastră, încă din 1857, cînd corpul lui a fost adus de la Berlin și înmormîntat la Petersburg, în mînăstirea Nevski [92]), ca și în 1885, cînd i s-a ridicat și s-a inaugurat statuia de la Smolensk [93]). Apoi, cînd, cu prilejul comemorării unui sfert de veac de la moartea „celebrului compozitor rus", s-a reprezentat la opera imperială din Petersburg, „Ruslan și Ludmila", evenimentul acesta a fost semnalat și de presa noastră [94]). Dar mai interesantă este menționarea datelor relative la Glinka, atunci cînd se execută ceva din opera lui. Așa de exemplu, în 1883, orchestra teatrului din Iași a executat, în aranjamentul lui Gavriil Musicescu potrivit puterilor acestei orchestre, „Cavatina" și „Rondo" din „Ivan Susanin"; Titus Cerne, care dă această informație, nu pierde prilejul de a adăuga cuvinte însuflețite pentru opera marelui compozitor, care va fi „pentru amintirea lui un monument mult mai durabil decît statuia ce i s-a ridicat și pe piedestalul căreia nu este scrisă decît ultima frază a acestei opere" [95]). Puternică impresie produce celebra *„Fantezie pe temele a două cîntece rusești"*, unul de nuntă și celălalt de dans, cunoscută sub numele de *„Kamarinskaia"* desăvîrșită pildă de muzică simfonică pe teme populare ruse, despre care Ceaikovski spune că, „conține în sine toată școala simfonică rusă, așa cum întreg stejarul este conținut într-o ghindă". Piesa a fost cîntată la noi mult și chiar de către formații simfonice mai modeste. Circulau printre notele instrumentiștilor diverse „stimme" din ea.

Cînd „Kamarinskaia" s-a cîntat la București, în concertul simfonic de duminică 17 martie 1895, dirijat de Eduard Wachmann, a scris Iosif Vulcan în revista *„Familia"* din Oradea, următoarele semnificative rînduri: „dar ceea ce a produs succesul cel mai mare, care s-a manifestat prin niște aplauze nesfîrșite, încît orchestra a bisat piesa, a fost admirabila compoziție a lui Glinka. *Motivele scoase din muzica poporală slavă și lucrate cu o măiestrie admirabilă, fac din piesa aceasta un cap-de-operă. Parcă vedeam înaintea noastră poporul dansînd la sunetul cimpoiului și parcă auziam fetele și flăcării cîntînd cu acompanierea cobzei. Succesul acestei piese probează încă odată adevărul, de multe ori constatat, că temeiul clasicității este poporul*" [96]). In același an și lună „Kamarinskaia" — „piesă de con-

90) Emil I. Critzman. Anton Rubinstein, în „Romînia Musicală" (București), A. VI, nr. 2 (15 ianuarie 1895) pag. 11.

91) Iacob Mureșianu. Anton Grigorie Rubinstein în „Musa Romînă" (Blaj) A. II, nr. 12 (decembrie 1894); un necrolog, în nr. 11 al aceleiași reviste.

92) „Gazeta de Moldavia" (Iași) anul XXVIII, nr. 46 (13 iunie 1857).

93) „Arta" (Iași) anul II, nr. 16 (30 iunie 1885) pag. 126.

94) „Romînia muzicală" (București) Anul V, nr. 4 (15 februarie 1894) pag. 31.

95) „Arta" (Iași) anul I, nr. 7 (10 decembrie 1883) pag. 112.

96) Iosif Vulcan. — De la București, — în „Familia" (Oradea Mare) Anul XXXI, nr. 11 (12/24 martie 1895), pag. 130.

cert foarte populară în Rusia, care nu lipsește niciodată de a face efect" — s-a cîntat cu același succes și la Iași; și a fost bisată" [97]).

In studiul intitulat „Muzica românească", apărut în revista „Românîa Muzicală", profesorul de istorie Aguletti menționa ca pildă de școală muzicală națională, în termenii lui, *„școala muzicală rusă, școala aceea prin excelență naționalistă, școala celebrului Glinka"*. Și încheia : *„avea-vom un Glinka" ?* [98]) Iar alt articol scris de același, în seria „Profile muzicale" — credem, primul apărut în românește, consacrat vieții și operei lui Glinka — începe cu cuvintele : *„Cel mai mare muzicant naționalist al rușilor și chiar al tuturor popoarelor"*, pentru ca după o serioasă expunere, din nou să fie făcute reflecțiuni la muzica noastră : *„Unde avem și noi un Glinka? Unde avem artiști patrioți ?"* [99])

97) „Arta" (Iași) anul IV, nr. 3 (martie 1895) pag. 86.

98) Th. Avr. Aguletti. — Muzica românească, în „Românîa muzicală" (București) anul VI, nr. 23 (1 decembrie 1895), pag. 154.

XIII

Iată, sumar expuse o serie de date privind raporturile muzicale româno-ruse. Nu vom ezita a recunoaște că, în alegerea lor, nu am procedat fără greș. Mai ales în expunerea datelor din cei o sută de ani, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, socotim că înfățișarea acestor date a fost numai enumerativă și faptele istorice n-au fost scoase în suficientă lumină din lipsa discutării și adîncirii semnificației lor. *Prezentarea lor este însă așa de elocventă, ele dovedesc cu atîta claritate strînsele și fecundele raporturi muzicale româno-ruse, încît socotim că au darul de a deschide orizonturi largi pentru stringerea și a altor documente și a întrezări luminoase perspective de studiu. De asemenea ele constituiesc premizele fecundelor raporturi muzicale româno-sovietice pe care le trăim în revoluția culturală aflată în plină desfășurare în țara noastră.*

99) Th. Avr. Aguletti. — Glinka (Profile muzicale III), — în „Românîa Muzicală", etc. anul VII, nr. (1 ianuarie 1896) pag. 4.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Tel. 1.33.61

I. P. 2. — c. 996

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ No. 2, Strada Brezoianu 23—25, c. 996

Preţul lei 2.—

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Tel. 1.33.61

I. P. 2. — c. 1386

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu, 23—25

Preţul lei 5.—